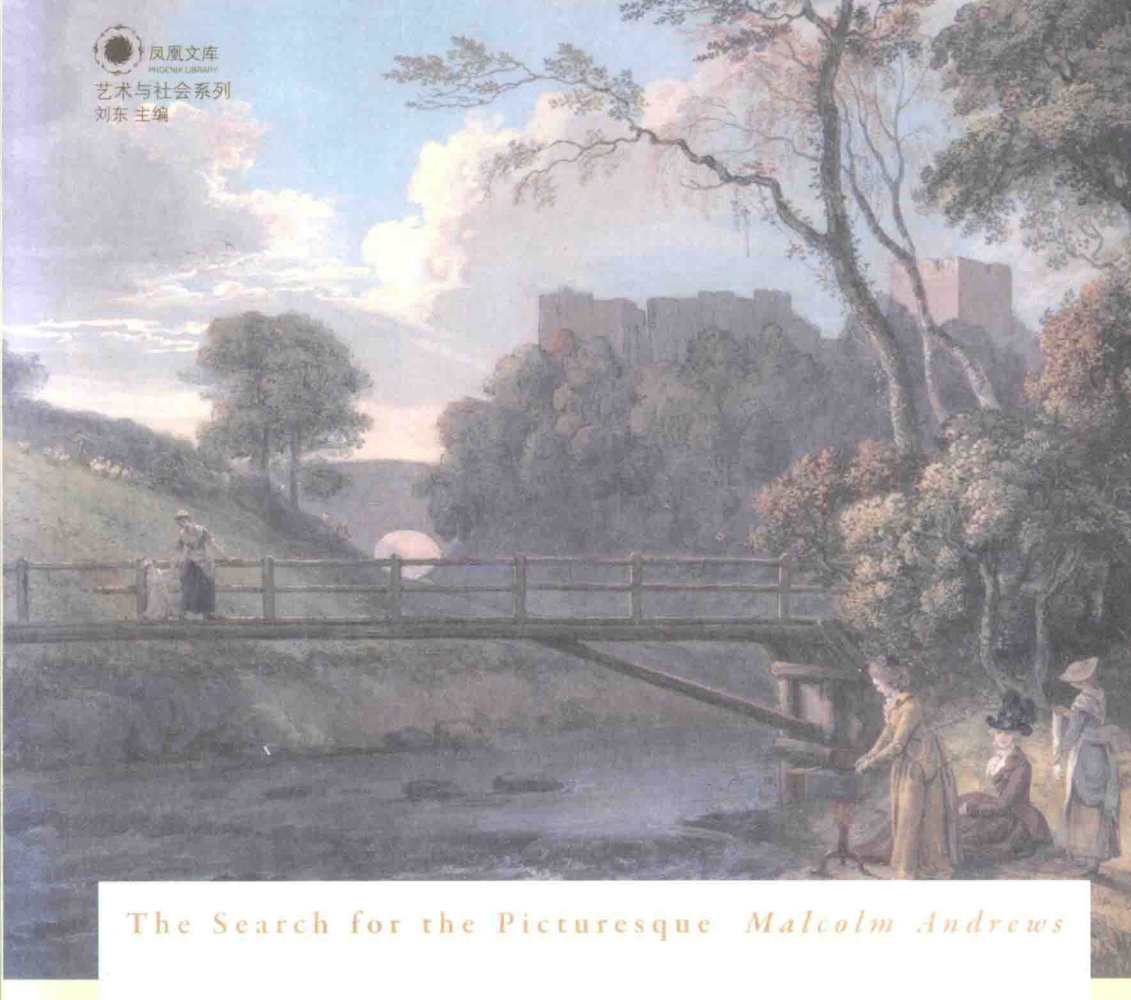
凤凰文库
PHOENIX LIBRARY
艺术与社会系列
刘东 主编



The Search for the Picturesque *Malcolm Andrews*

寻找如画美

英国的风景美学与旅游，1760—1800

［英国］马尔科姆·安德鲁斯 著 张箭飞 韦照周 译

译林出版社

The Search for the Picturesque

寻找如画美

这本引人入胜的书介绍了英国趣味变迁中的一个重要时期，大量精美的插图更是令其赏心悦目。……安德鲁斯那令人愉悦的智慧潜藏于全书行文的细节之中。他的主题让他灵感不断，文思泉涌。

——《纽约时报书评》

安德鲁斯细致的重构性工作是基于那个时代为数众多的实地旅行资料，这使得旅游这种18世纪后期上流人士最喜爱的业余活动变得生动有趣，还没有其他关于这个主题的书能够做到这一点。

——《弗吉尼亚评论季刊》

阅读本书令人陶醉不已——不只是对专业人士而言。……本书生动有趣，书中引证不仅来自各种已出版的书籍，也涉及大量未出版的手稿，当然，华兹华斯兄妹的旅行记叙更是重点所在。

——《英国文学研究》

上架建议：艺术・文化



ISBN 978-7-5447-4837-7

9 787544 748377 >

凤凰出版传媒网：www.ppm.cn

定价：48.00元

寻找如画美

英国的风景美学与旅游，1760—1800

[英国] 马尔科姆·安德鲁斯 著 张箭飞 韦照周 译

译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

寻找如画美:英国的风景美学与旅游,1760~1800 / (英国)安德鲁斯(Andrews, M.)著;张箭飞,韦照周译. —南京:译林出版社,2014.10
(凤凰文库. 艺术与社会系列)
书名原文:The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760—1800
ISBN 978-7-5447-4837-7

Ⅰ.①寻… Ⅱ.①安… ②张… ③韦… Ⅲ.①旅游—文化史—英国—1760~1800
Ⅳ.①F595.619

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第133072号

书　　名　寻找如画美:英国的风景美学与旅游,1760—1800
作　　者　[英国]马尔科姆·安德鲁斯
译　　者　张箭飞　韦照周
责任编辑　马爱新
特约编辑　熊　钰
装帧设计　周伟伟
出版发行　凤凰出版传媒股份有限公司
　　　　　译林出版社
出版社地址　南京市湖南路1号A楼,邮编:210009
电子邮箱　yilin@yilin.com
出版社网址　http://www.yilin.com
经　　销　凤凰出版传媒股份有限公司
照　　排　南京新博览文化发展有限责任公司
印　　刷　江苏凤凰通达印刷有限公司
开　　本　718 mm × 1000mm 1/32
印　　张　11.875
字　　数　298千
版　　次　2014年10月第1版
印　　次　2014年10月第1次印刷
标准书号　ISBN 978-7-5447-4837-7
定　　价　48.00元

图书如有印装质量问题,可随时向我社出版科调换。

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发展。

在建设中国特色社会主义的伟大进程中，中华民族必将展示新的实践，产生新的经验，形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结，成为中国学术界、思想界和理论界的创新平台。

凤凰文库的基本特征是：围绕建设中国特色社会主义，实现社会主义现代化这个中心，立足传播新知识，介绍新思潮，树立新观念，建设新学科，着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果，同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品，从而把引进吸收和自主创新结合起来，并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合，以若干主题系列的形式呈现，并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列，并不断在内容上加以充实；同时，文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向，分批设计规划出新的主题系列，增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发，从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发，中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径，形成独特的学术和创新的思想、理论，这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此，我们相信，在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下，在广大读者的帮助和关心下，凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书，在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中，实现凤凰出版人的历史责任和使命。

凤凰文库出版委员会

主编序

在我看来，就大大失衡的学术现状而言，如想更深一步地理解“美学”，最吃紧的关键词应当是“文化”，而如想更深一步地理解“艺术”，最吃紧的关键词则应是“社会”。不过，对于前一个问题，我上学期已在清华讲过一遍，而且我的《文化与美学》一书，也快要杀青交稿了。所以，在这篇简短的序文中，就只对后一个问题略作说明。

回顾起来，从率先“援西入中”而成为美学开山的早期清华国学院导师王国维先生，到长期向青年人普及美学常识且不懈地迻译相关经典的朱光潜先生，到早岁因美学讨论而卓然成家的我的学术业师李泽厚先生，他们为了更深地理解“艺术”问题，都曾把目光盯紧西方“美的哲学”，并为此前后接力地下了很多功夫，所以绝对是功不可没的。

不宁唯是，李老师还曾在一篇文章中，将视线越出“美的哲学”的樊笼，提出了由于各种学术方法的并进，已无法再对“美学”给出“种加属差”的定义，故而只能姑且对这个学科给出一个“描述性的”定义，即包含了下述三个领域——美的哲学、审美心理学、艺术社会学。平心而论，这种学术视野在当时应是最为开阔的。

然则，由于长期闭锁导致的资料匮乏，却使当时无人真能去顾名

思义:既然这种研究方法名曰“艺术社会学”,那么“艺术”对它就只是个形容性的“定语”,所以这种学问的基本知识形态,就不再表现为以往熟知的、一般意义上的艺术理论、艺术批评或艺术历史——那些还可以被归到“艺术学”名下——而毋宁是严格意义上的、把“艺术”作为一种“社会现象”来研究的“社会学”。

实际上,人们彼时对此也没怎么在意,这大概是因为,在长期“上纲上线”的批判之余,人们当年一提到“社会学”这个词,就习惯性地要冠以“庸俗”二字;也就是说,人们当时会经常使用“庸俗社会学”这个术语,来抵制一度盛行过的、已是臭名昭著的阶级分析方法,它往往被用来针对艺术作品、艺术流派和艺术家,去进行简单粗暴的、归谬式的高下分类。

不过照今天看来,这种基于误解的对于“艺术社会学”的漠视,也使得国内学界同西方的对话,越来越表现为某种偏离性的折射。其具体表现是,在缺乏足够国际互动的前提下,这种不断“自我发明”的“美的哲学”,在国内这种信息不足的贫弱语境中,与其表现为一门舶来的、跟国外同步的“西学”,毋宁更表现为自说自话的、中国特有的“西方学”。而其流风所被,竟使中国本土拥有的美学从业者,其人数大概超过了世界所有其他地区的总和。

就算已然如此,补偏救弊的工作仍未提上日程。我们越来越看到,一方面是“美学”这块领地的畸形繁荣,其滥造程度早已使出版社“谈美色变”;而另一方面,则是“艺术社会学”的继续不为人知,哪怕原有的思辨教条越来越失去了对于“艺术”现象的解释力。可悲的是,在当今的知识生产场域中,只要什么东西尚未被列入上峰的“学科代码”,那么,人们就宁可或只好对它视而不见。

也不是说,那些有关“美的本质”的思辨玄谈,已经是全不重要和毫无意义的了。但无论如何,既然有了那么多“艺术哲学”的从业者,

他们总该保有对于“艺术”现象的起码敏感，和对于“艺术”事业的起码责任心吧？他们总不该永远不厌其烦地，仅仅满足于把迟至十八世纪才在西方发明出来的一个词汇，牵强附会地编派到所有的中国祖先头上，甚至认为连古老的《周易》都包含了时髦的“美学”思想吧？

也不是说，学术界仍然对“艺术社会学”一无所知，我们偶尔在坊间，也能看到一两本教科书式的学科概论，或者是高头讲章式的批判理论。不过即使如此，恐怕在人们的认识深处，仍然需要一种根本的观念改变，它的关键还是在于“社会学”这几个字。也就是说，必须幡然醒悟地认识到，这门学科能为我们带来的，已不再是对于“艺术”的思辨游戏，而是对这种“社会现象”的实证考察，它不再满足于高蹈于上的、无从证伪的主观猜想，而是要求脚踏实地的、持之有故的客观知识。

实际上，这早已是自己念兹在兹的心病了。只不过长期以来，还有些更加火急火燎的内容，需要全力以赴地推荐给读者，以便为“中国文化的现代形态”，先立其大地竖起基本的框架。所以直到现在，看到自己主持的那两套大书，已经积攒起了相当的规模，并且在“中国研究”和“社会思想”方面，唤起了作为阅读习惯的新的传统，这才腾出手来搔搔久有的痒处。

围绕着“艺术与社会”的这个轴心，这里收入了西方，特别是英语学界的相关作品，其中又主要是艺术社会学的名作，间或也包含少许艺术人类学、艺术经济学、艺术史乃至民族音乐学方面的名作，不过即使是后边这些，也不会脱离“社会”这根主轴。应当特别注意的是，不同于以往那些概论或理论，这些学术著作的基本特点在于，尽管也脱离不了宏观架构或历史脉络，但它们作为经典案例的主要魅力所在，却是一些让我们会心而笑的细节，以及让我们恍如亲临的现场感。

具体说来，它们要么就别出心裁地选取了一个角度，去披露某个

过去未曾意识到的、我们自身同“艺术”的特定关系；要么就利用了民族志的书写手法，去讲述某类“艺术”在某种生活习性中的特定作用；要么就采取还原历史语境的方法，去重新建构某一位艺术“天才”的成长历程；要么就对于艺术家的“群体”进行考察，以寻找作为一种合作关系的共同规则；要么就去分析“国家”与艺术间的特定关系，并将此视作解释艺术特征的方便门径；要么就去分析艺术家与赞助人或代理人间的特定关系，并由此解析艺术因素与经济因素的复杂缠绕；要么就把焦点对准高雅或先锋艺术，却又把这种艺术带入了“人间烟火”之中；要么就把焦点对准日常生活与通俗艺术，却又从中看出了不为人知的严肃意义；要么就去专心研究边缘战斗的阅读或演唱，暗中把艺术当作一种抗议或反叛的运动；要么就去专门研究掌管的机构或认可的机制，从而把赏心悦目的艺术当成了建构社会的要素……

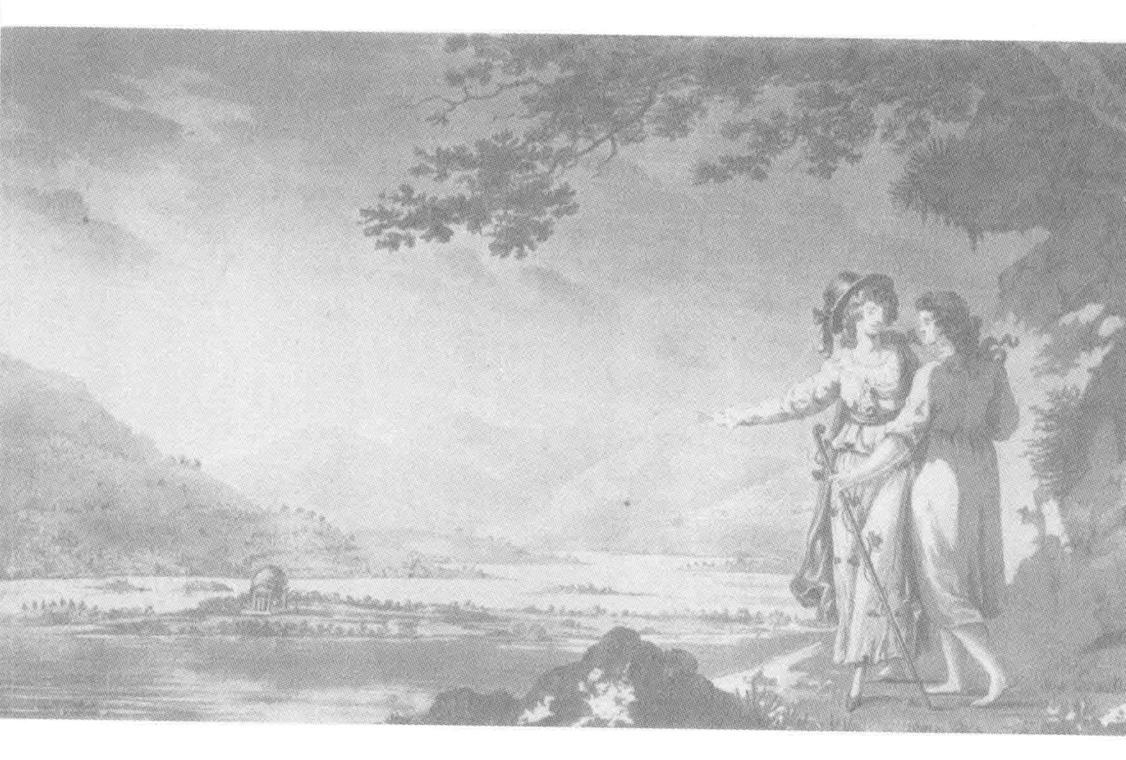
凡此种种，当然已经算是打开了一片新的天地，也已经足够让我们兴奋一阵的了。不过我还是要说，跟自己以往的工作习惯一样，译介一个崭新的知识领域，还只应是这个程序的第一步。就像在那套“中国研究”丛书之后，又开展了同汉学家的对话一样，就像在那套“社会思想”丛书之后，也开展了对于中国社会的反思一样，等到这方面的翻译告一段落，我们也照样要进入“艺术社会学”的经验研究，直到创建起中国独有的学术流派来。

正由于这种紧随其后的规划，对于当今限于困顿的美学界而言，这次新的知识引进才会具有革命的意义。无论如何都不要忘记，“美学”的词根乃是“感性学”，而“感性”对于我们的生命体而言，又是须臾不可稍离的本能反应。所以，随便环顾一下我们的周遭，就会发现“美学”所企图把捉的“感性”，实在是簇拥在生存环境的方方面面，而且具有和焕发着巨大的社会能量，只可惜我们尚且缺乏相应的装备，去按部就班地追踪它，去有章有法地描摹它，也去别具匠心地解释它。

当然，再来回顾一下前述的“描述性定义”，读者们自可明鉴，我们在这里提倡的学科拓展，并不是要去覆盖“美的哲学”，而只是希望通过新的努力，来让原有的学识更趋平衡与完整。由此，在一方面，确实应当突出地强调，如果不能紧抓住“社会”这个关键词，那么，对于作为一种“社会现象”的“艺术”，就很难从它所由发出的复杂语境中，去体会其千丝万缕的纵横关系；而在另一方面，恰正因为值此之际，清代大画家石涛的那句名言——“不立一法，不舍一法”，就更应帮我们从一开始就把住平衡，以免日后又要来克服“矫枉过正”。

刘　东

2013 年 4 月 24 日于清华园立斋



约翰·普劳,《乡村建筑》(1794),维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

前　言

当我们描述某样事物是“如画的”（picturesque）时，我们通常很少意识到这一形容词如何与“美丽的”、“漂亮的”或“幽雅的”有所不同。绚烂的晚霞、加勒比的海滩、颓荒的希腊神庙、山间茅舍、正在修补渔网的粗犷渔夫、莫里斯舞（morris dance）——这一切鲜有共同之处，只除了：每一样都以不同的方式在吸引我们的视线，引发丰富的情绪联想。然而，旅行手册的作家会毫不犹豫地说这些都是“如画的”，这个词是一枚值钱的硬币，在旅游界流通。它意味着“像画一样”，表明每种景色从题材和构图方面来看都可以满足某种图画性的描述。旅行手册作家的成功在于，他的公司能够提供那些我们已经熟悉的，在画作和电视广告、日历、巧克力盒盖上屡屡展现的景色的活生生原貌。初次领略美景，认出它们就是图画之中的熟悉类型，我们的体验会得到极大的提升：通过将景色描绘得如画般美丽，寄回家的明信片记录下了那种独特的愉悦。它也许美丽，也许幽雅，也许古意斑驳，不过只要它是*如画的*，就会马上引起联想，将它与我们对于所喜爱的事物的预想做个比较。在“美得像画一样”（pretty as a picture）这个短语里存在着同样的评鉴模式。我们很少烦扰自己去问：“它像的是什么画？”我们只承认：眼前之景既然与美的标准的图像性再现毫厘不爽，那它必然具有很高的审美地位。

游客的体验具有一种特殊的循环性。他对已在绘画、明信片和广告中得到美学验证的景色进行鉴赏，用“如画的”这类词语来评价它，而后他又摄下这一景色来确证它的图画价值。此种方式鉴赏出来的景色就变成一种商品，对此旅游业相当清楚。不过，虽然受到商业性的开发，它未必就是水货，损害了人们的愉悦。实际上，早在商业化的旅游业兴起之前，这类商品已经存在：“我们发现大自然的作品越能令人愉快，它们越与艺术作品相若”，在1712年《观察家》（*The Spectator*）中，约瑟夫·艾迪生如是写道。“如画的”这一术语带有评论的性质，它确切地传达了艾迪生所说的那类愉悦。尽管艾迪生没有使用这一术语，但是作为法语“pittoresque”或意大利语“pittoresco”的英语化术语，“如画的”在18世纪早期已渐成风尚。起初，它并未特指风景，而是意指某种景色或人类活动适合入画。甚至威廉·吉尔平也未完全用这一术语专指风景美学，他发表于18世纪晚期的那些漫游英伦的日记确立了“画境游”（picturesque tourism）风尚。他在1791年致信著名的约书亚·雷诺兹：“说到‘如画的’这一术语，我自己总是用它仅仅表示适合入画这样的物象：根据我的界定，（拉斐尔）的一幅漫画和一幅花卉同样都是如画的。”三年后，尤维戴尔·普赖斯的《论如画美》（*An Essay on the Picturesque*）在它前面增加了一个定冠词，将一个低调的形容词拔高成一个令人抓狂、争议颇多的美学概念。下文中，我将用一个大写的“P”把18世纪的“Picturesque”同该词的现代通俗用法区别开来。

绝大多数有关如画美的讨论，从克里斯托弗·胡瑟的经典之作《如画美》到约翰·狄克逊·亨特最近的论文，一直都强调该词在18世纪欣赏趣味发展史上的重要性。胡瑟这样评论——如画风格前承古典艺术，后启浪漫艺术，为使想象能够形成通过眼睛感觉的习惯，这种衔接很有必要：“当艺术从对理智的诉求转向想象，如画美就产生了。”[①] 亨特则描述了该词复杂的运动——“从一种学识性的、具有普遍可译性的如画风格转变为一种更适应于各种形式的语言，更适应于那些幽玄的、富于地

① 克里斯托弗·胡瑟，《如画美》（*The Picturesque*，1927），第4页。

方色彩的、感伤的、主观的情感的如画风格。”[1] 这一转变可从人们对待古堡废墟的态度转变中窥见一斑。“古典的”、“学识性的”反应首先会把废墟视为无常不定的道德象征，而“幽玄的”、“富于地方色彩的”、“感伤的”反应则较少解释废墟的意义，它更多地沉溺于散漫而忧郁的联想，或者对残垣断壁、斑驳青苔大发思慕之情。在本书中，“追寻”如画美具有两层含义：追溯已被胡瑟和亨特所描述的运动，探讨18世纪诗歌、绘画和美学理论领域里的如画美趣味之演进——论及这一层时，则突出不列颠形形色色的民族主义压力如何抬升了英国本土景色在诗人、画家和旅游者心目中的价值。第二部分具有更浓厚的文献和掌故的色彩：追随第一批游客的足迹或所乘马车的辙印，前往英国最偏僻的地区寻访诗人和画家描绘出来的那些风景，也就是“如画的”风景。换言之，就是将关注点从如画美的职业鉴赏家转向业余发烧友——在18世纪最后二十年里，这些发烧友“发现”了威尔士北部、湖区和苏格兰高地。

现代的如画美研究发轫于半个世纪之前伊丽莎白·曼沃灵的《18世纪英国的意大利风景》（*Italian Landscape in Eighteenth Century England*, 1925）和胡瑟的《如画美》。他们的研究依旧珍贵，即便有些判断在今天看来不能令人满意。英国旅游历史的研究（并非特指画境游的历史）在埃丝特儿·莫伊尔的《不列颠的发现》（*The Discovery of Britain*, 1964）一书论述已甚为周详，其巨细靡遗的参考书目对我启动自己的研究帮助颇大。像这一领域的许多研究者一样，我必须承认E. H. 贡布里希的《艺术与幻觉》（*Art and Illusion*, 1960）的深远影响。如画美的实践也许恰如其分地解释了他的论述：在能够“复现”现实之前，艺术家和作家需要一套继承来的词汇。在已发展为一种批评学派的潮流的大力推动下，历经十年甚至更长时间的如画美研究蔚为大观，这一学派揭示了18世纪风景艺术的政治的意识形态：其研究方法在约翰·巴瑞、迈克尔·罗森塔尔和大卫·索尔金的著述里尤其明显。[2]

ix

① 约翰·狄克逊·亨特，《诗如画，园林如画与如画美》（“Ut Pictura Poesie, Ut Pictura Horus and the Picturesque”），选自《词语与意象》（*Word and Image*, 1985），第一卷，第102页。

② 这一研究方法也许滥觞于Leslie Parris于1973年所撰写的泰特美术馆展览目录《英国风景：1750—1850》（*Landscape in Britain: c.1750—1850*）第58页中的一段未曾完全展开的评论。

好几位朋友，经常是无意之间，促进了书中观点的发展。在乔·恩格贝克看来，自然是一种过程，而非一幅画——他良好的感受和感知能力对我帮助最大，促使我努力扩展视野，看到更多的东西。我很幸运地与三位肯特大学的同事，玛丽·安·斯蒂文斯、格汉姆·克拉克和罗伯特·威廉斯，共教一门关于绘画和诗歌的风景课程，他们每个人都读过本书的初稿并给予评论。我要欣然感谢托尼·豪兹尔的帮助，多年以来他就准如画漫游（quasi-picturesque excursions）与我展开对话并陪伴我锲而不舍地进行这个研究。我欣然承认融入此书的许多观点与他有关。本书的缺点不该归咎于他们中的任何一个，而本书的优点却都应归功于他们中的每一个。

我在英国的图书馆寻寻觅觅，所到之处，都得到了图书馆员和档案管理人员的配合，愉快之情，无以言表。其实，这种“寻找”本身就是一种巨大的愉悦，反复追踪“画境游”同样如此。在两种意义的寻找过程中，我得到了慷慨的帮助：不列颠学会小额研究基金和肯特大学研究基金给我提供了研究资助，罗斯·韦伯领导下的秘书们帮我打印了文稿，感谢她们的耐心、效率和娴熟的技巧，同样，还需感谢马丁·贝利在编辑方面，罗伯特·威廉斯在绘制旅游地图方面所给予我的帮助。

我必须将最至诚的感谢献给我的太太克里斯汀（Kristin），在此书的写作过程中她不遗余力地支持了我。说起来这是一个美好的巧合：她有一位先祖与韦德将军是亲戚。在 1715 年高地起义之后，韦德将军监督修筑了深入苏格兰的道路，后来的游客对他感激不尽。从各方面来说，克里斯汀为我自己对如画美的寻找铺好了道路。

M. Y. A.

他如是描述如画美：“它进入对乡村舒适的神话的体验，……后来，吉普赛人构成了当地色彩有趣的一部分，而不是一种会危及现状的动荡威胁，……在乡村生活的变迁过程中，已经衰落并继续衰落的乡绅阶层，支撑着这一现状，而这一现状也为他们而存在。”

致　谢

X

本书插图承蒙如下机构与人士的许可复制（数字指的是插图编号）：

阿伯特庄园美术馆，肯德尔（65）；弗朗西斯·博蒙特爵士（14）；伯明翰市博物馆与美术馆（40）；博德里安图书馆，牛津（17，36，63，76）；大英图书馆，伦敦（9，25，27，34，42，46，47，52，57，60，64，66，74，75，78）；大英博物馆董事会（7，38，39）；考特尔德艺术学院（3，35，44）；德比美术馆（56）；鸽屋董事会，格拉斯米尔（51，59）；菲茨威廉博物馆，剑桥（23）；弗莱美术馆，伦敦（11a & b）；剑桥大学国王学院，剑桥（61，62）；勒沃夫人美术馆，阳光港（82）；历史建筑和纪念碑委员会，马倍山别墅，特肯汉姆（1）；国家美术馆，伦敦（4）；苏格兰国家美术馆（67，69，70，80）；苏格兰国家图书馆（15）；威尔士国家图书馆（5，16，18，22，26，31，32，33，43，48，72，73）；威尔士国家博物馆（13，28）；英国皇家艺术学院（41）；科学博物馆（12）；泰特美术馆（8，45）；托雷多艺术博物馆，俄亥俄（2）；维多利亚和阿尔伯特博物馆（扉页，6a & b，20，24，37，49，53，55，58）；沃克艺术馆，利物浦（81）；耶鲁英国艺术中心，保罗·梅伦收藏品（19，29，30，50，54，68）；私人藏品（21）。

作者和出版者欣然感谢如下机构允许从其拥有的手稿里摘引有关资料（每段摘引在注释和参考部分说明了版权出处）：

英国图书馆董事会；剑桥大学图书馆委员会；中央图书馆，卡迪夫，南伽拉莫根郡图书馆；切泰姆图书馆公共不动产管理委员会，曼切斯特；爱丁堡城市图书馆，格拉斯哥大学图书馆馆员；约翰·瑞蓝德大学图书馆；米切尔图书馆，格拉斯哥；苏格兰国家图书馆董事会；威尔士国家图书馆；维根纪录办公室，利（Leigh），兰开夏。

插图目录

图 32. 乔治·坎伯兰，《十字谷修道院》（“Valle Crucis Abbey”），选自其手稿《北威尔士之旅》（“Tour in North Wales”，1784），威尔士国家图书馆，阿伯里斯特威斯。

图 33. 保罗·桑德比，《蒂河风景，距巴拉三英里……》（“View of the River Dee 3 miles short of Bala ...”），《北威尔士十二景》（*XII Views in North Wales*，1776）中的第八景，威尔士国家图书馆，阿伯里斯特威斯。

图 34. 无名氏，《科尔文几处古旧茅舍景色，1802 年 8 月 10 日》（“View of some old hovels at Corwen. August the 10th 1802”），以及《查克镇的阴沉景色，1802 年 8 月 14 日》（“Cloudy view at Chirk Aug. the 4th 1802”），选自速写本手稿 Add.MS.24003，大英图书馆，伦敦。

图 35. 加斯帕·杜埃，《风景》（*Landscape*），考特尔德艺术学院，伦敦。

图 36. 威廉·吉尔平，《康维城堡景色，通过在前景加树木打破景色的规则性而得以改善》（“View of Conway Castle, improved by planting a tree in the foreground, and breaking the regularity of the scene”），选自其威尔士北部旅行笔记手稿（the MS North Wales tour notebook，1773），博德里安图书馆，牛津。

图 37. P. 德·卢瑟伯格，《鲁格维的瀑布》（*Cataract on the Llugwy*），维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图 38. J. M. W. 透纳，《坐着演奏的竖琴手》（“Harper seated playing a Harp”），选自透纳遗物中的一本速写本，大英博物馆，伦敦。

图 39. J. M. W. 透纳，《卡那封城堡》（*Caernarvon Castle*，1799），透纳遗物，大英博物馆，伦敦。

图 40. 保罗·桑德比，《多尔巴登城堡和兰贝里斯湖》（*Dolbadarn Castle and Llanberis Lake*，1764），伯明翰博物馆，美术馆。

图 41. J. M. W. 透纳，《多尔巴登城堡》（*Dolbadarn Castle*，1800），皇家艺术学院，伦敦。

图 42. 约翰·斯金纳，《我在攀登斯诺登峰半途中靠着休息的大石头》（“The Stone against which I rested half way up Snowdon”），选自其

1795），大英图书馆，伦敦。

图 53. 约翰·唐曼，《克莱夫观景点》（“Claife Sation”，1812），维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图 54. J. C. 伊贝特森，《从络伍德看朗代尔山峰》（*Langdale Pikes from Lowood*，约 1800—1806），耶鲁英国艺术中心，保罗·梅伦收藏品。

图 55. 弗朗西斯·唐恩，《莱达尔湖》（*Rydal Water*，1786），维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图 56. 德比郡的约瑟夫·赖特，《莱达尔瀑布》（*Waterfall at Rydal*），德比美术馆，德比。

图 57. 约翰·“沃维克”·史密斯，《格拉斯米尔湖》（“Grasmere Lake”），选自《坎伯兰湖区景色》（*Views of the Lakes in Cumberland*，1791—1795）；这处风景取自红岸观景点附近，大英图书馆，伦敦。

图 58. 约翰·怀特·阿伯特，《帕特达尔的女王》(“Queen of Patterdale”)，维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图 59. P. 克罗斯维特，《无与伦比的德温特湖的精确地图》（*An Accurate Map of the Matches Lakes of Derwent*，1784），鸽屋，格拉斯米尔。

图 60. 约翰·“沃维克”·史密斯，《凯斯维克湖的波克林顿岛》（“Pocklington’s Island, Keswick Lake”），选自《坎伯兰湖区景色》（*Views of the Lakes in Cumberland*，1791—1795），大英图书馆，伦敦。

图 61. 德比郡的托马斯·史密斯，《乌鸦庄园的德文特湖风景》（*A View of Derwentwater & c from Crow-Park*，1767），剑桥大学国王学院，比克奈尔藏品。

图 62. 威廉·贝勒斯，《面朝博罗谷的德文特湖景》（*A View of Derwent Water, Towards Borrowdale*，1752），剑桥大学国王学院，比克奈尔藏品。

图 63. 威廉·吉尔平，《凯斯维克湖概况》（“The general idea of Keswick-lake”），选自其湖区旅行笔记手稿（1772），博德里安图书馆，牛津。

图 64. 约瑟夫·法灵顿，《从罗德尔瀑布看斯基多山和德文特湖》

("Sketched on the Spot")],选自坎贝尔的《从爱丁堡出发穿越不列颠北部部分地区的旅行》(*A Journey from Edinburgh through parts of North Britain*, 1802),大英图书馆,伦敦。

图 76. 威廉·吉尔平,《湖中小岛上的多查特城堡》("Castle of Dochart upon an island in the Lake"),选自其高地旅行笔记手稿,1776 年,博德里安图书馆,牛津。

图 77. 威廉·吉尔平,《多查特湖》("Loch Dochart"),选自《高地》(*High-Lands*, 1789)的凹版腐蚀版画。

图 78. 约翰·斯金纳,《8 月 30 日麦地中的妇女……路边一块地中的收割者》("Woman in the Corn field August 30 ... Reapers in a field near the road"),选自其 1825 年的旅行笔记手稿, Add. MS. 33685,大英图书馆,伦敦。

图 79. 威廉·吉尔平,《远眺邓巴顿城堡》("View of Dunbarton-castle at a distance"),选自《高地》(*High-Lands*, 1789)的凹版腐蚀版画。

图 80. 保罗·桑德比,《柏宁顿瀑布》(*Bonnington Linn*, 约 1750),苏格兰国家美术馆,爱丁堡。

图 81. J. M. W. 透纳,《朗纳克郡的克莱德瀑布:中午时分致娜依阿德的阿肯塞德小调》(*The fall of the Clyde, Lanarkshire: Noon-Vide Akenside's Hymn to the Naiads*, 1802),沃克艺术馆,利物浦。

图 82. J. M. W. 透纳,《克莱德瀑布》(*The Falls of Clyde*, 约 1835—1840),勒沃夫人美术馆,阳光港。

图 83. 克拉克森·斯坦菲尔德,狄更斯的《教堂钟声》(*The Chimes*, 1845)中的插图。

目　录

地图目录

第一部分

如画美的兴起



第一章　诗歌与英国风景之发现

3

画境游的本质是一系列悖论。这里我们可以从其中的两个开始。第一个，游客想要发现未经人类触动过的大自然，但是，一旦发现了这样的大自然，他无法克制自己的冲动要去“改善”它，哪怕只是在想象中。第二个，在湖区和威尔士北部到处旅行的游客会比照理想化的外国模式，罗马田园牧歌或者17世纪的克劳德和萨尔瓦多·罗萨的绘画，来高声赞扬英国风景的天然之美。二者在此相互关联：“改善”的冲动得之于一种教育出来的意识：是什么构成了理想的风景。面对大自然而产生的两种反应，其悖论的本质并未使游客感到困惑，对他们来说，习惯性的比较和联想提升了他们对于自然美景的体验，就这么简单。一处威尔士山谷如果看起来与加斯帕·杜埃的画作逼肖就会获得很高的美学价值。初次看见一位坎伯兰牧羊人领着他的羊群攀上丘原，此番情景越与文学原型接近，越能令人兴奋：突然，维吉尔的《牧歌》若隐若现于游客与牧羊人之间。甚至一处工业化的景象也会变形，一位同时也是牧师的游客在丁登寺时就透过客栈的窗户目睹了河岸边钢铁工厂的熊熊火焰，他说道：“我们目睹维吉尔的描写成为了现实，埃特纳火山的内部，独眼巨人的熔铁炉，他们令人生畏的工作，一下子涌入我们心头。”[1] 无独有偶，在

① 理查德·华纳，《1797年8月威尔士徒步之旅》（1799），第232页。

18世纪70年代初期，面对曼切斯特的煤坑，一位诗心盎然的游客诗兴大发：

> 这新奇的景点怎能不叫我回想
> 那些古典寓言，我们曾被教过；
> 那些古老的神话，我们曾经学过
> 老卡伦的渡船，冥河的波浪。[①]

于是，文学教育成为了带进田野的额外又昂贵的智力装备，并发展出阿契巴德·埃里森所说的“欣赏风景的一种新意识”：

> ……也许大多数人都会回想起：当自然开始呈现出别样的风貌时，正是他们沉浸于古典文学的学习之时。对多数人来说，至少，诗意的想象最初出现在求学阶段。古典诗歌的描写推动了他们的想象力。他们获得了一种新的意识，凭着这一意识他们能够看见自然的面容。[②]

4

有鉴于此，比起没有文化的观景人，画境游的游客就有了更多的美学特权，正如理查德·佩尼·奈特在1803年所评论的那样：“一个精通忒奥克里托斯（Theocritus）和维吉尔作品的人要比一个门外汉更能品鉴出田园风光的味道。”[③] 如果古典诗人换成了画家克劳德和罗萨，这一观点依然切中肯綮。画境游的游客，至少是如画美旅游的第一代，都是鉴赏者，都受过古典文学的熏陶，熟悉克劳德、杜埃和罗萨的画作。一个鉴赏者，按照18世纪的严格意义，就是一个“有趣味的人”（a man of taste），约翰·克莱尔就使用了这一称谓。尽管社会背景与鉴赏精英阶层的相

① 无名氏，《北部之旅：或诗意的书信集》（*Northern Tour: or Poetic Epistles*，1776），第14页。
② 阿契巴德·埃里森，《论趣味的性质与原则》（*Essays on the Nature and Principles of Taste*，爱丁堡，1790），第45页。
③ R. P. 奈特，《趣味原则的分析性探究》（*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*，1805），第150页。

当不同,他却用同样的词汇以示甄别:

> 每当一处自然的景物令我想起我喜爱的一些作家所描写的诗歌意象时,我总会欣喜不已,……一个小丑也许会说他喜爱清晨,但是一个"有趣味的人"会在更高的层次上感受清晨,他不禁想起了汤姆逊的美丽诗句"柔眼的清晨,露水的母亲"。[1]

"有趣味的人"和"小丑"这样的区别生动地说明了如画美的精英主义倾向。旅途上这两类游客经常狭路相逢,衣冠楚楚的游客拿着速写簿和铅笔蹲在溪流之中,打量着一个呆立在瀑布旁的湖区牧羊人,试图找到正确的角度去画下眼前这足以令罗萨嫉妒的一幕。这种可资比较的邂逅得到了富有象征意味的表现,我们能从约翰·普劳的《乡村建筑》(*Rural Architecture*,1794)一书的蚀刻凹版扉页中窥见一斑。在温德米尔湖岸,着装雅致的游客、有趣味的人物正把乡村的素朴之美引入人手巧饰出来的自然景观之中——温德米尔湖百丽岛上新的古典风格别墅(普劳设计)。乡村的素朴误被表达得高深莫测,意在传达知足之乐。

本章论及风景诗,我有两个目的。第一,说明一个"有趣味的人"应该从想象性文学中获知的知识:乡村生活的诗歌,大部分遥承罗马诗人,游客就是根据诗歌所提供的理想化模式来评价英国乡村生活和景色的;第二,指出英国诗人如何随着时间的推移,逐渐推翻或归化几个著名的文本中的古典主义模式——此举产生了重要的结果,我将其称为英国风景之"发现"。18世纪中期,希腊罗马文化权威受到强有力的挑战,古典主义诗歌中加进了英国本土的风味,诗人尝试使用本土的传统,哥特风和凯尔特风大行其道,而恰在此时,英国画境游开始兴起。从许多方面来看,画境游自觉地继续了这一文化自我定义的过程。

---

① 《约翰·克莱尔散文》(*The Prose of John Clare*, ed. J. W. and Anne Tibble, 1951),第174—175页。

5

第一节　乡村生活种种

> 当我才思枯竭，耗尽了我那点情感、评论或描写的存货，我转向诗人寻求新鲜的、而且的确更为丰富的供应。……简言之，此处[高地之旅的一处]除了没有一位阿敏塔斯(Amintas)之外，什么都不缺，足够让我想象自己身在阿卡狄亚(Arcadia)。①

这番引自玛丽·安·汉威1775年旅行日志的奇思怪想，典型地说明其时的游客如何乞灵于牧歌来想象自己置身在希望的风景之中，将眼前的景色与诗人（特别是罗马奥古斯都时期的诗人维吉尔和贺拉斯）所描写的牧歌意象联想起来。用来描述18世纪早期英国文学的“奥古斯都”(Augustan)一词指的是像蒲柏这样成就裴然的作家的创作方式：他们有意识地模仿在公元前1世纪的凯撒·奥古斯都大帝统治时期大领风骚的拉丁诗人。对这一文体的虚假性，后来的奥古斯都牧歌诗人都非常清楚。他们知道自己时代的牧羊人与理想化的文学范型几无共同之处，他们自己也与牧羊人的世界毫无干系。查尔斯·杰纳在他的讽刺诗《城镇牧歌》(*Town Ecologues*, 1723)中直截了当地呈现了两个世界的割裂，他想到了他那个时代的几大牧歌诗人，蒲柏、安布罗斯·菲利普斯和约翰·盖伊：

> 在泰晤士平坦的岸边，他们把乡村之歌构想，
> 在簇簇灌木丛里，他们自在地徜徉；
> 青青草地，花儿芬芳，他们精挑细选，
> 在孤寂中写作，与贵族们寻欢。

牧歌是一种方式，借此人们可以想象自己逃避都市或宫廷生活的压力，躲进更单纯的世界之中，或者也可以说是躲进一个苦心孤诣构想出来的、与城市复杂的社会形成对照的单纯的世界里去。如果那些怀着同样的兴致的18世纪游客在出发前往北威尔士或者湖区时也会像玛

① M. A. 汉威，《苏格兰高地之旅》(*A Journey to the Highlands of Scotland*, 1775)，第120页。

丽·安·汉威那样按照牧歌的套路来设定自己的预期，那还有什么比这更自然的事情呢？即使按佩尼·奈特的话来说他们不"精通忒奥克里托斯和维吉尔作品"，他们也会知道一整套英译古典文学——从德莱顿的维吉尔译诗到一大串的英语牧歌，或者是略窥过詹姆斯·汤姆逊、歌德斯密斯和其他诗人作品中的牧歌世界。就是略窥，也够游客一用的了，因为这些作品，用蒲柏的话来说，"提供了他们所谓的黄金时代的意象"[①]，这个时代永在春天里，人类与社会及自然环境和谐相处。

发现存活在英国偏远角落的黄金时代的和谐——在此渴望的鼓动之下，游客们忽视了牧歌生活的现实。有处景色最能说明黄金时代的和谐，就在格伦克鲁，通往罗蒙湖（Loch Lomond）的山隘，威廉·吉尔平和多萝西·华兹华斯都曾为之倾倒。请看吉尔平的描写：

> 山谷中间有所孤零零的茅舍，掩映在几棵大树之下，有个小小的果园，几间杂屋。我们可以称它就是一个帝国，乡下人安居于此，管理着他的牲畜，一群群的牛羊在丰饶的山谷中啃着青草。他卑微的住所笼罩在和平和宁静之中，若不这样，它怎么可能与周边的景色浑然一体？[②]

6

未做任何细查，吉尔平一带而过，欣欣然于自己的牧歌想象。将近三十年之后，另一位游客来到此地，好好地探究了一番他描写过的茅舍。它占地大约长 27 英尺，宽 15 英尺，分为大小两间，大的养牲畜，小的住人。屋主一家靠养奶牛为生，年收入 15 英镑。这位游客想起了最著名的牧歌抒情诗中的一首，即马洛的《激情的牧羊人》，两相对照，她被那位母亲憔悴的面容吓坏了：

> ……她周身的一切都充分地证明（假如证明是必要的），尽管有

① 蒲柏，《论牧歌》（*A Discourse on Pastoral Poetry*，1709），这段引文及其后的引文均来自（除非有特别说明）一卷本的特肯汉姆版《亚历山大·蒲柏诗集》（*The Poems of Alexander Pope*，edited by John Butt，1963，1970 年再版）。

② 吉尔平，《高地》（*High-Lands*），第二卷，第 11—12 页。

> 着“山丘翠谷，溪涧田野/崎岖蜿蜒的群山”所能给予的一切愉悦，牧歌生活是那么的贫穷悲惨，毫无诗人脑袋发昏臆想出来的阿卡狄亚的欢乐可言。[①]

黄金时代的牧歌服务于怀旧和乌托邦的目的。怀旧牧歌的感情冲动与对儿童时代理想化的记忆有关，冷静靠谱的塞缪尔·约翰逊在《漫步者》（*Rambler*）杂志上发表的一篇散文（1750年7月21日）中如是评论道：

> [牧歌]展现了一种生活，我们已经习惯将它与和平、闲适和天真联系在一起。……童年时代，我们想到乡村，认为乡村属于快乐之地，到了老年，我们重回乡村，认为它是安息之地，也许还带着些间接而不确定的快乐——每个人回顾那些地方，或者记起那些构成他年轻的享受、带他回到生命美好阶段的事件时，就会感到这种快乐，那时节的世界满是新奇欢悦之事，他的周围一片欢声笑语，希望在他眼前熠熠放光。

如果诗人所谓的童年天真和牧歌一样的黄金时代只存在于想象之中，不可复现于世，那么对于越来越富裕却又厌烦城市的奥古斯都人来说，他们还是有可能享受乡村退隐之乐而又不弃绝文明生活之种种舒适。正如风景中的牧羊人激发人们联想到维吉尔式的牧歌生活一样，宁静地栖居在乡村这种生活有着悠久的古典原型，它在贺拉斯《长短句集》（*Epode*）的第二首里就能发现。17世纪，这首诗被人翻译的次数最多。[②]抒情诗赞美人的乐天知足，他安于乡村生活，隐居在他小小的家庭农场里。就此而言，亚伯拉罕·考利的翻译最为到位：

---

① 约瑟夫·摩曼（Joseph Mawman），《苏格兰高地和英国湖区远足，附有回忆、描述和史实的参考》（1805），第136页。

② 对这一传统杰出而完全的观察参见 Maren-Sofie Roøtvig 的《幸福的人：一种古典理想之嬗变的研究，1600—1700》（*The Happy Man: Studies in the Metamorphosis of a Classic Ideal 1600—1700*，牛津，1954）。第二卷的研究内容以1760年为下限。

幸福的人啊，博爱的诸神允诺他
用自己的双手耕作祖传的土地！
犹如黄金时代的凡人那样快乐
他摆脱了凡俗之事和对金钱的忧虑！[①]

7

贺拉斯式的牧歌明显地表达出对黄金时代的向往以及使向往成为现实的努力。幸福的人在他的小小农庄里劳作，照管他的葡萄、羊群和蜜蜂（自给自足，而非拿到市场上牟利），大自然慷慨地给予回报：

他是多么幸福啊，人在浓荫里
古老的树木紧紧庇护着他，
头枕鲜嫩的青草，他无忧无虑，
心无牵挂，也无害怕。

对于王政复辟时期和奥古斯都时期的人们而言，自给自足的农庄生活那种境界太难达到了（原抒情诗里那位放高利贷的人奥菲尔斯的例子足以证明这一点），不过，离城市不太远的一处乡村别墅是贺拉斯式理想更可取的形式。18 世纪最受欢迎的诗歌之一，约翰·庞福瑞特的《选择》（*The Choice*，1700）深情款款地描写了这一理想。大约就在这个时候，蒲柏的父亲从伦敦搬到挨着温莎森林的宾田（Binfield），开掘了一处小小的园圃。宾田庄园以及蒲柏自己的河岸别墅都在特肯汉姆（Twickenham）乡下，这两处算得上是贺拉斯式乡村隐居理想的翻版。在他人工开挖出来的洞穴上方，蒲柏镌题下他的文学灵感、贺拉斯的诗句：Secretum iter et fallentis semita vita（曲径幽处，仙境可期）。[②]

18 世纪末期，道路体系有所改进，人们能够到离都市更远的地方建造乡村别墅。的确，寻访如画美有时候相当于勘查贺拉斯式的隐居地。

① 参见亚伯拉罕·考利的《论农业》（"Of Agriculture"），选自《散论种种：韵文和散文》（*Discourses By Way of Essays in Verse and Prose*，1668）。

② 关于蒲柏的退隐和特肯汉姆花园，参见 Maynard Mack 的《花园与城市》（*The Garden and the City*，多伦多，1969），第 1—3 章。

许多有钱的北方工业家喜爱乡村生活，于是就在湖区风景优美之地置业，改建老式的茅舍或者建造新别墅。丁尼生的《埃德温·莫里斯》(*Edwin Morris*, 1835)就记录下这种变化：

> 当时，我是一个速写画家：
> 看这里，我画的：山岚、小桥的曲线，
> ……城堡的废墟……就在岩石之巅
> 看起来就像岩石的，是青苔覆盖着的炮塔；
> 再看这里，古老地方的新贵，
> 他们是百万富翁，来自默西河那边……

新居民对"能看到风景的产业"求之如渴，对此华兹华斯深感悲哀，因为所谓能看到风景的产业意味着他们的房子必须矗立在能够纵览风景的光秃秃的山顶上，这样"就和周围隐在林丛之中的老房子形成刺目的对照"[①]，也和山谷居民的茅舍形成刺目的对照。

乡村茅舍逐渐发展成为英国最有生命力和吸引力的建筑形式，被用于表达贺拉斯式的理想。乡村宁静生活的象征，古老的"寒舍"(humble cot)把牧歌情调和贺拉斯式追求幸福地结合在一起：

8

> 在远离城市的地方，田园景象，
> 我近日看见一处茅舍，住着乡里郎；
> 那么整洁，那么隐秘，那么静谧，
> 看起来一派清真，格外安详……
> 朴素大方，不炫耀
> 海外的奇珍装点出金碧辉煌；
> 茅草编就的栅栏，覆盖的屋顶……
> 仅能把冬日的寒风抵挡，

① 威廉·华兹华斯，《湖区指南》(*Guide to the Lakes*, 1835 第五版，edited by E. De Selincourt, 牛津，1906)，第 74 页。

却和阿卡狄亚牧羊人古老的寒舍一模一样。[①]

太多的联想附着于乡村茅舍了。茅舍就地取材，非常质朴，与用进口材料建造出来的帕拉迪奥式豪宅泾渭分明。当时，很多有钱的企业家，他们会在自己的庄园里建造一处茅舍，作为意趣和志趣并存的园林建筑的一部分。威廉·马肖在他的《种植与装饰性园艺》（1785）一书中论及"装饰性茅舍"和"每个部分如何呈现出纯洁和朴素之美"时，建议引种的花卉"应该产自本地"。[②] 在现代的游客眼里，正如在18世纪的游客眼里一样，古老的、不规则的、茅草覆顶的屋舍代表着如画美，令人愉悦。"简单生活"（a beatus ille）渐成风尚，流行开来，佩尼·奈特在他的《风景》（1794）一诗中如是写道：

不使人嫉羡，在他寒微的地盘，
坐落着一处隐居之所，茅舍古意盎然；
屋顶覆着野草，点点苔痕弥漫，
忍冬花缠绕门的四周；
青青长藤沿着墙壁攀援，
直到烟囱的上端，茵茵一片。[③]

乡村的隐居和牧歌情调反映出对伊甸园、黄金时代生活方式的向往——在那时，人们无需艰苦劳作，主要靠着大自然的恩赐自给自足。在18世纪的风景诗里，贺拉斯和田园传统效慕一种古典诗歌，即旨在赞美乡村劳动的农事诗（the georgic poem）。"农事诗"这一术语来自维吉尔的《农事诗》（*Georgics*），它是写于公元前37—前30年间的诗体论文，面向罗马土地主，专讲农耕，维吉尔劝勉他们要精心耕作自己的土地。

农事诗是对牧歌消极趋向的一种纠偏。在《创世纪》和弥尔顿的作

① 威廉·沃农，《茅舍》（"The Cottage"），选自《情景诗》（*Poems on Several Situations*，1758）。
② 威廉·马肖，《种植与装饰性园艺》（*Planting and Ornamental Gardening*，1785），第611页。也参见吉尔平在《西部》中对于"艺术化茅舍"的讨论，第308—311页。
③ 理查德·佩恩·奈特，《风景》（*The Landscape*，1794），第二卷，第288—293行。

品里，人被驱逐出了伊甸园后就深陷劳作之中。维吉尔在他的诗里很早就宣称（以下是德莱顿的翻译），人在黄金时代，不劳而获。但朱庇特一声令下就终结这个神奇的时代：

诸神和人类的父亲，下达严厉的法令，
禁止我们众人坐享其成：
凡人就得劳作，备尝艰辛
从土里刨食，痛苦万分。①

9　18 世纪末期如画美的趣味，其实就是一种日渐增强的反农事取向，这一点我将在第三章里详细地阐述。劳作和躬耕于畎亩的意象吸引了奥古斯都时期的人们，但却遭到吉尔平和普赖斯的厌弃。不过，有一点需要指出：农事传统激发了民族主义的自豪感，而后者构成了画境游的一部分。在卷二里，维吉尔颂扬劳作，有三种特别的赞美屡屡回响在英国奥古斯都的诗歌里。他赞美哲学家，他们具备知识和宁静致远的智慧，因此生活得无所畏惧；他赞美农夫，他们远离战事和公众生活的焦虑；他赞美意大利，它拥有丰富的自然资源、宜人的气候，没有祸害人类的植物和动物，它的城市美丽无比，它的人民家世英武。诗人赞美两种人，即哲学家和农民的至福，在 18 世纪，很容易把他们与贺拉斯的幸福的人相提并论。画境游的游客一时兴起寻访那些适合沉思的乡村隐居地，看见了似曾相识的美景——他们的兴致通常就带有贺拉斯—维吉尔式理想的意蕴。这一理想的极致就是基督教的隐士文化，隐士完全隐入大自然的决绝追求与如画美的趣味交织起来。人类社会是多么拥挤啊，想到这里，罗伯特·赫伦在他《苏格兰西部群岛之旅见闻》（*Observations Made in a Journey Through the Western Islands of Scotland*, 1793）中写道：

……有时我不禁浮想翩翩，人类曾经愿做隐士和野蛮人。……
毫不奇怪，身在巴黎居住写作，卢梭却认为处于野蛮状态的人比文

① 德莱顿，《维吉尔的农事诗》（*Virgil's Georgics*, 1697），第一卷，第 183—186 行。

明条件下的人更幸福，更有尊严，更独立。

这种情绪在那些画境游的游客之中，特别是在那些易于感染“时髦的感伤”的游客身上屡屡得到了呼应。

维吉尔的第三种赞美，是对意大利爱国主义的颂歌。反讽的是，在英国归化进口来的古典主义方式的乡村生活，以及加快了解英国的本土资源、美丽和丰饶的过程中，这种赞美发挥了巨大的作用。说它反讽，是因为对英国作家来说，可敬的维吉尔的范例赋予了英国傲慢的颂诗一种权威性：英国颂诗将英国抬升到其他备受赞美的国家（包括意大利在内）之上。在这里，模仿成为文化解放的一种许可证。

詹姆斯·汤姆逊就利用这股潮流造势。在唤醒和拓展众人对于自然世界的欣赏方面，他居功至伟，没有哪个英国诗人比得过他。约瑟夫·沃顿如是评论道：

> 就扩散对于自然和风景之美的普遍性趣味而言，汤姆逊的《四季》起到了推波助澜的作用。仅仅几年时间，人们纷纷访问和描绘我们自己的国家，我们的湖区、山区、瀑布、洞穴、城堡所拥有的那些如画的美景。①

汤姆逊的写景诗杰作最初于1730年完成，赢得了广泛的赞誉。在1750年到1850年间大约再版了三百多次。《四季》之所以这么热销部分是因为作者兼容并包，将当代流行的自然世界之描写揽入诗中。它吸收了我们前面讨论过的古老诗歌中的大多数营养，尽管没有完全消化。 10

在诗中，牧歌浪漫史的片段、农事诗的耕种指南和贺拉斯的理想主义俯拾即是，但都是附属性质的东西。诗歌恢弘的结构和勃勃生机源自汤姆逊富有感染性的欣悦，为深受四季变化之影响的自然世界的一切而感到欣悦。直到这时，我们从诗歌中所读到的乡村生活无非是静态、装

① 约瑟夫·沃顿，《论蒲柏的天才与写作》（*An Essay on the Genius and Writings of Pope*，1756，1782年第四版），第二卷，第185页。

饰性的背景，衬托着人类的活动或其惬意的静止。汤姆逊改变了大自然的地位：它开始成为戏剧性的焦点，引发人们的关注。他在《冬季》的序言中说道：

> 不论在什么季节，大自然都魅力无穷，……春天看起来多么欢快，夏天多么绚烂辉煌！秋天多么令人愉悦，冬天多么庄严！但是，如果我们不诉诸于诗歌，我们哪里会想到这些。[①]

汤姆逊决定采用无韵体，而非押韵的英雄双韵体，此举与他的题材特别匹配。在《汤姆逊传》（*Life of Thomson*）里，塞缪尔·约翰逊认为"双韵体所要求的频繁的感觉切换会阻碍、干扰汤姆逊总揽天下之景、枚举环境的千变万化"。从优雅的牧歌诗体或贺拉斯诗歌到汤姆逊更为流畅自由的诗体乃是一种认识的进步，认识到诗歌传统的限度和大自然的千姿百态。对遵循严格的对称、齐整、对照结构的双韵体的摈弃，恰与这一时期的园林设计形成呼应。威廉·梅森在《英国园林》（1772—1781）一书中解释自己为什么偏爱无韵体时，用的就是汤姆逊会大加欣赏的术语：

> ……繁复多变的韵律最能表现其魅力源自万千景象的主题。同时，乡村改良（也就是风景园艺）的艺术渗入自然领域，不着痕迹，似与诗歌相类，引人注目，其和谐犹如诗歌，来自韵律数量和节奏变化，只不过没有苦心经营的韵律布局或者辅音的往复回响。[②]

对冲破形式限制的热情经常与（也被判断是）开明的政治制度下所鼓吹的社会自由息息相关。约翰·艾金在18世纪70年代谈到"对自然

---

① 詹姆斯·汤姆逊，《〈冬季〉序言》（Preface to *Winter*, 1726），这段引文及其后引文均来自《詹姆斯·汤姆逊诗集》（*The Poems of James Thomson*, ed. J. L. Roberson，牛津，1908，1963年再版）。

② 威廉·梅森，《英国园林》（*The English Garden*, 1772—1781），参见《附录》（"General Postscript"），第53页。

的趣味”时，他将园林趣味的变化看做是“对自由和真理的爱”。[①] 汤姆逊，《自由》（*Liberty*）的作者和《英国皇家海军军歌》的合作者，很高兴地把两者等同了起来。

汤姆逊这位苏格兰人对于英国民族主义这股正推动国内旅游寻找如画美的力量也迅速地做出反应。在写给爱国者大卫·马雷特的一封信中，汤姆逊加进了一些《夏季》的诗句，他用挖苦的语气说那些诗句是给不列颠的颂歌：“也许有助于使我的诗歌流行开来。英国人对他们自己和他们的国家的虚荣心可不小。”[②]

11

第二节　泰晤士河畔的帕纳塞斯山

> 当希腊逢遭厄运，悲哀的缪斯
> 离开她们的帕纳塞斯，前往拉齐奥平原……
> 当拉提姆失去了崇高的精神，
> 她们发现，啊，阿尔比安！紧挨着你的，是被海拥抱着的海岸……[③]

最早的游客偏爱从古典作家那里汲取灵感，来提升他们自己的景色描写，特别是当他们旅行到已被这些作家赞扬过的地区时。1739 年，托马斯·格雷在陪同贺拉斯·沃波尔漫游欧洲大陆、寻找古典时代的缪斯时写下了如上诗句。在翻越阿尔卑斯山时，他经常为眼前之景触动，想起李维笔下的景色描写。漫游大陆的游客进入维吉尔的故乡后，总会满怀虔诚地想起维吉尔，还有荷马诗句（后者较少被人想起）。因为受过古典文学教育，他们引用起来相当娴熟。不过，在 18 世纪后半期的英国，罗

---

① 约翰·艾金，《父亲给儿子的信》（*Letters from a Father to his Son*，1794 年第 2 版），第 148—149 页。

② 给马雷特的信参见《爱书学会杂集》第四卷（*Miscellanies of the Philobiblion Society*, IV, 1857—1858），第 20 页。

③ 托马斯·格雷，《诗歌的进展》（“The Progress of Poesy”），第 77—82 行。这段引文及其后引文均来自《格雷和柯林斯：诗歌作品》（*Gray and Collins: Poetic Works*, ed. Roger Landsdale, 大学，1977）。

马和希腊诗人已经退居本土诗人之后，公众的阅读发生了变化并且有所扩大，在奥古斯都时期成长起来的作家再也不能指望那些熟悉古典诗歌的读者来捧场了。维吉尔以及其他古典作家的诗句常常被作者煞费苦心地改写，变得很“英式”。威廉·吉尔平第一本关于画境游的书《怀河见闻》（*Observations on the River Wye*，1782）的头两版就是一个生动的例子。出版于 1789 年的第二版就将文中出现的罗马作家的引文大致翻译成英文，而第一版就没有翻译。

这种避开古典主义作家的趋势还有另一层原因：人们越来越不耐烦英国新古典主义推崇外国文化的做派。早在托马斯·提凯尔发表在《卫报》上的一篇散文（1713 年 4 月 15 日）里就已露出端倪，将这种不耐烦的情绪表达得特别有力，在文中，他抨击了国人持之以恒模仿古典牧歌的现象：

> ……国人一直对古人推崇有加，却不看好自己，牧歌诗人要么完全从希腊人罗马人处剽窃灵感，要么屈膝模仿他们的风俗习惯，这显得十分可笑。

在 18 世纪早期的英格兰，针对归化牧歌传统的做法产生了一些争议，提凯尔的抨击就是其中之一。[①] 那些坚定的新古典主义者，诸如奈特利·切特伍德（他为德莱顿出版于 1697 年的维吉尔牧歌翻译写过一个火药味十足的序言）、约翰·盖伊、年青的亚历山大·蒲柏，都坚持认为古典时代的范本——忒奥克里托斯的《牧歌》（*Idylls*）和维吉尔的《牧歌》（*Ecloyues*）——是牧歌诗人唯一的合适的权威，而艾迪生、安布罗斯·菲利普斯和提凯尔这些作家则并不赞同，他们捍卫诗人的权利：有权给牧歌加进英国风味，至少有权让英国牧羊人出现在英国风景里。“那些在阿卡狄亚或甚至在意大利显得合宜的事物放在一个寒冷得多的国家可能就会显得十分荒唐。”提凯尔如是写道。把不一样的东西混在一起显

12

① 对这一争论的充分讨论参见 J. E. Congleton 的《牧歌的理论》（*Theories of Pastoral Poetry 1684--1798*，纽约，1952）。

得更加荒唐：在蒲柏的第一首牧歌里，西西里的缪斯居然站在泰晤士河岸上放声歌唱。到了18世纪中叶，新古典主义已经失去了阵地，伪维吉尔牧歌逐渐让位给了本土化的牧歌。[①]

尊重英国作家的风气渐渐流行开来，这也减弱了与古典诗歌的亲近程度。18世纪中期，莎士比亚和弥尔顿的地位已经与荷马和维吉尔并驾齐驱，他们的语言更容易被中产阶级读者接受，而这个阶级的很多人就是未来画境游的游客。托马斯·格雷就是这类人中一个典型，他们哀叹在奥古斯都时期真正的本土天才湮没不彰，祈望恢复更古老的英国传统。威尔士之旅盛行期间，我们就看到传奇一般的最后的威尔士游吟诗人表现出了强烈的捍卫本土传统的意识。格雷对《乡村墓园挽歌》(*Elegy in a Country Churchyard*, 1751)的改动就发出偏爱本土传统的暗示，耐人寻味。在该诗的早期版本中，他所枚举的捍卫人民的权利、政治权力以及辩论术和文学雄辩的典范还分别是加图、凯撒和西塞罗，而在最后一版则改成了汉普顿(Hampden)、克伦威尔和弥尔顿。[②]

弥尔顿的声誉迅速传开。尽管很难把他叫做风景诗人，但是他与其他诗人一样，对于如画美趣味的形成功不可没。我们将会看到，《失乐园》里对伊甸园的描写影响很大。[③] 他的另外两首对诗(companion poems)《欢乐颂》(*L'Allegro*)和《沉思颂》(*Il Penseroso*, 1645)亦有同样的作用。这两首诗分别是有感于欢乐和忧郁而作，但他时时赞美的风景与其说是阿卡狄亚或意大利风景，还不如说是英国风景。被人引用最多的风景描写是来自《欢乐颂》的这一段：

---

① 他们赢得了重要的胜利，并在18世纪末达到了对于希腊诗歌更深刻的理解，参见Gilbert Highet的《古典主义传统》(*Classical Tradition*，牛津，1949)，特别是第261—288页。

② 关于"文化的自然化"(cultural naturalisation)，有篇论文堪称开启之作，即Geoffrey Hartman的《地方精神》("Genius Loci")，选自《超越形式主义》(*Beyond Formalism*，纽黑文，1970)，第311—336页。

③ 托马斯·霍华德(Thomas Howard)对他自己坐落在坎伯兰郡的科尔比城堡的花园的改进非常自豪。1734年，他对一个热情的参观者提到了弥尔顿的《失乐园》卷五中对伊甸园的描写："这些描写几乎能直接拿来描写科尔比城堡。"[参见皮特·韦斯编辑的《香薄荷狂热》(*Furor Hortensis*)，爱丁堡，1974，第32页]

有时漫步，无人看见
绿丘之上，榆树篱边，……
附近的农人，
吹着口哨，犁着良田，
挤奶姑娘唱歌，欢乐烂漫，
刈草者磨着他的长柄刀镰，
山谷那边，山楂树下，
牧羊人拉起家常。
我的眼睛，发现一处处美景，
一路伸展，无边无际
褐色的草场，灰色的休耕地，
群鸟啄食，怡怡闲情，
群山那边，濯濯山脊
云朵争相在那里栖息：
草地边缘，雏菊绽放，
小溪涓涓，河流宽广。
眼底下，塔楼和城垛
被簇簇绿树环抱，高高耸起，……
在两棵古老的橡树之间，
农舍的烟囱，吐出轻烟……[1]

13

弥尔顿的“幸福的人”在他唤起洋溢着欢乐的风景时，就去打量英国的植被和建筑。其后的画境游游客在凝视着威尔士或者苏格兰高地风景时，就会想起诗中的描写，特别是对“厚重的白云”停息在群山之上，“相依相偎，高高地矗立在簇簇绿树中”的城堡的描写——此时，那些维吉尔式的或荷马式的描写似乎都表达不出眼前之景。

18 世纪晚期，弥尔顿这两首诗广为流传，这一点从那些受其影响而

① 弥尔顿，《欢乐颂》(*L'Allego*)，第 57—82 行。这段引文及其后引文均引自《弥尔顿诗集》(*The Poetical Works of John Milton*, ed. H. C. Beeching，牛津，1925)。

写成的诗歌的数量就能看出。[1] 大约有 75 首诗显示出它们的影响。自此之后,这两首诗越来越受到欢迎,这一现象值得注意:仅仅在半个世纪内(1750—1800),同一类型的诗歌就已增加到了 320 首。大凡想做一个"有趣味的"游客的人都不会忽略弥尔顿的风景描写。吉尔平开谈风景美学,在其《斯托园园林对话》(*Dialogue Upon the Gardens ... at Stowe*, 1748)一书中就引用了《欢乐颂》里十六行诗句,还对引诗做了分析,并评价它"非常自然"。雷诺兹在《讲演录·第十三讲》(1786)里则提到"塔楼和城垛"是画家和诗人最喜爱的意象。[2] 在理查德·佩尼·奈特的诗《风景》(1794)中,维吉尔—荷马式的"幸福的人"也得到了同样的风景愉悦:

> 身在簇簇绿树丛中,他也受到祝福,
> 一些城堡废墟,高高的塔楼;
> 掩映在山间,俯瞰着他。[3]

J. M. W. 透纳在皇家艺术院演讲时就引用了这一段。他争辩说,尽管它写得很美,传达了"牧歌的朴素性",但是,一个画家若试图将这段风景描写到的一切要素画进一幅画里,他很快就会发现,它们很难协调一致。[4] 他认为诗歌和绘画这对"姐妹艺术"里存在着不可调和的差异。

弥尔顿的诗歌是对英国风景的概括,在此前两三年,帕纳塞斯山还是为诗人所独享的灵感——这一传统遭到约翰·邓汉姆那首执着而优雅的地貌诗《库普斯山》[5](*Coopers Hill*)的挑战。诗中赞美了一个特殊

---

① 以下统计参见 R. D. Havens 的《弥尔顿对于英国诗歌的影响》(*The Influence of John Milton on English Poetry*,哈佛,1923)。

② 雷诺兹,《艺术讲演录》(*Discourses on Arts*, ed. Robert Walker, Collier, 1959, 1966 年再版),第 222 页,此后简称《讲演录》。

③ 奈特,《风景》,第二卷,第 284—286 行。

④ 参见 Jerrold Ziff 的《透纳论诗歌与绘画》("J. M. W Turner on Poetry and Painting"),选自《浪漫主义研究》(*Studies on Romanticism*,第三卷,1964),第 199 页。

⑤ 第一版的《库普斯山》发表于 1642 年 8 月,几天后,国内战争爆发。最后一版发表于 1668 年。这一版录入 Charles Peake 的《风景与黑夜之诗》(*Poetry of Landscape and the Night*, 1967),我的引文来自此书。对于这首诗的道德、政治及哲学维度的讨论,有两个观点相当有趣,参见华萨蒙伯爵的《更含蓄的语言》(*The Subtler Language*)和 James Tourner 的《风景政治学》

的地方，即温莎城堡附近的泰晤士河谷。像地貌诗《多福之国》(*Poly-Olbion*)的作者迈克尔·德雷顿(Michael Drayton)一样，邓汉姆希望为他写的英国风景诗寻求到“真正的本土缪斯”。诗歌一开头，他就认为，缪斯、帕纳塞斯山、赫利孔山这些古典的幽灵本来就是诗人自己的创造物，对于诗人的创作并没有那么神奇的重要作用。意识到这一点，就能让现代诗人解放自己，重新定位灵感来源。邓汉姆就是这样做的，在他纵览风景时，他用库普斯山代替了帕纳塞斯山。

14

如此避开传统看起来比较简单，其实相当大胆。邓汉姆非常清楚这样做的后果。他现在身处于一片未经测绘的国土[①]，歌颂风景的诗人基本上没有文学地位。他的读者想知道：为什么本土风景如此重要以至于邓汉姆会换掉那些空洞的(古典)风景？他写下一段寓意风景(*paysage moralisè*)来回答这个问题，这段寓意风景就是一段景色描写，其中有特点的风景都被赋予了象征意义。从库普斯山上看见的景物包括温莎城堡、伦尼米德岛(《大宪章》就是在这儿签署的)、一处修道院废墟(解散修道院行动的牺牲品)和泰晤士河，所列的景物就分布在它弯曲的河道上。这片风景所展示的是英国政治和宗教的历史。

邓汉姆将历史的错误和过激事件置于自然风景之中加以考量，他认为自然风景提供了一种适度的模式(model of moderation)。两个例子特别引人注意：泰晤士河和托起温莎城堡的小山。不像古典世界里那些“寓言化的河流”，它们的“浪花是琥珀色的”，它们的“砂石是金色的”，低调的泰晤士河功能很简单也很可靠，就是用于灌溉和贸易航道。这种适度既有尊严的美德，也能在温莎城堡的小山上看到：

> ……此山缓缓上升，如此悠然
> 没有陡峭的险峰阻人攀援
> 没有恐怖的景观令我们转过双眼。
> 但是，这样的一座山，就是一种邀请

(*The Politics of Landscape*，牛津，1979)。

① 意指从前没有人采用本土意象描写风景。——译注

令人愉快，看见此景，尊敬从心而生……
你的高度，那么和蔼，却是一种骄傲，
托起了一座辉煌的城堡。[①]

邓汉姆向此山表达了特别的忠心，他使用的象征就与国王本人有关："你有恢弘的气度，驾临一切的表情 / 那么和蔼，却自有帝王般的优雅。"[②]

邓汉姆纵览的英国风景展现了适度的模式，即美丽与实用的结合，与其他国家自傲的风景形成了一种对照。蒲柏的《温莎林》（*Windsor-Forest*，1713）有意识地继承了邓汉姆的地貌诗。他承认他所赞美的风景，从地貌上来看，很多就是邓汉姆已经赞美过的，被"上帝般的诗人，可敬的诗人"[③]赞美过的。就让古老的阿卡狄亚去自夸它的"丰饶的平原"吧。[④]英国诗人自信地将自己的注意力转到故土来了。同样，河流成为了风景的焦点。古老的"泰晤士河"宣布那些寓言化的河流，金子般富饶的赫莫斯河、第伯尔河、尼罗河"不再是缪斯的主题，/ 我的声望使它们黯然消失，消失在它们奔向的大海中"。[⑤]蒲柏足够大胆，摒弃了罗马的第伯尔河。该是奥古斯都的罗马让位给奥古斯都的英格兰的时候了：

没有哪里的大海更富饶，没有哪里的河岸更欢欣，
没有哪里的湖泊更温柔，没有哪里的春天更清新，
神话诗人歌谣里的波河，也没这般波浪壮阔，
自由自在地游弋天边，探访温莎树林
显赫的府邸，如你般眷顾人间众神。[⑥]

---

① 《库普斯山》，第 42—46 行，第 49—50 行。
② 同上，第 47—48 行。
③ 《温莎林》，第 270 行。
④ 同上，第 159 行。
⑤ 同上，第 361—362 行。
⑥ 同上，第 225—230 行。

泰晤士河谷在与那些古典诗歌里的地点的争锋中大获全胜，汤姆逊的《夏季》(1727)亦提供了范例。诗人站在里奇蒙山上纵览美景，就像邓汉姆站在库普斯山上一样，他的视线一直延伸到伦敦、温莎的“高贵的山坡”和“银色的泰晤士河”，延伸到特肯汉姆(“缪斯追逐之地”)：

> 令人着魔的山谷！超越了任何
> 阿卡狄亚或是赫斯比亚的缪斯所歌唱的事物！
> 哦，山谷犹如天堂！哦，缓缓起伏的山岗！[①]

与“令人着魔的山谷”形成对应，并替代古典主义的画面可能是理查德·威尔逊的《特肯汉姆附近的泰晤士河风光》(*View on the Thames near Twickenham*，1762)。这一幅堪称娴熟表现了英国地貌的作品采用了克劳德式的取光和构图方式，典雅的马倍山别墅的人字墙象征着罗马神庙(图1)。这种景色，无需屈尊借用罗马乡村的风光，一样具有古典主义的庄严。正如大卫·索尔金已经注意到的那样[②]，其景色构图显露出了一些荷兰画派的影响，并不动声色地颠覆了纯粹的古典主义题材。索尔金还将该绘画与几乎算是同时代的一首地貌诗联系起来，这首诗回响着蒲柏的《温莎林》所表达的民族主义：

> 河岸上有无数的别墅，我们亲眼所见
> 辉煌的第伯尔河，不及泰晤士的容颜。

这首诗气势磅礴地宣告了一种独立，将英国风景抬高到无上的地位。对邓汉姆来说，风景主要展示的是政治和道德意义，间或与纯粹的美学诉求有关。蒲柏的《温莎林》给原来的景色增添了显著的色调，显示出对于风景形式和明暗对比的细微感受。汤姆逊，像他的前辈诗人一

① 《夏季》，第1433—1435行。

② 大卫·索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》(*Richard Wilson: The Landscape of Reaction*，1982)，第78—84页。



图 1. 理查德·威尔逊,《特肯汉姆附近的泰晤士河风光》(约 1762),马倍山别墅,历史建筑和纪念碑委员会。

样尊重当地的历史蕴含,但是更要重视风景的美丽和崇高性,《夏季》的初稿就反映了这样的狂喜:

> 参差多态的景色——铺展在眼前!
> 山岚,谷地,树林,草地,还有那些塔尖[①]

这处风景的独特之处就在于"参差多态"(various)。第二句所写到的那些风景构成要素具有特殊的意义,引发特殊的联想,不是指向一个异教的古典世界,而是指向弥尔顿《失乐园》里的伊甸园,泰晤士河边的帕纳塞斯山让位给失而复得的乐园。 17

① 《夏季》,第 1438—1439 行,并参见脚注。

第三节 “如画美诗人”

克里斯托弗·胡瑟称汤姆逊和戴耶（Dyer）为“如画美诗人”：

> 这些诗人用绘画的方式观察和描述风景，每种景色构图精准，栩栩生动，读者读其文字如同在看萨尔瓦多和克劳德的画作。“如画”一词形容的不只是他们的取景模式，还包括他们的写景方式。[①]

我在结尾一章会提到这些诗人为如画美趣味的发展所做的贡献。如果质疑胡瑟的说法，似乎显得与我的结论自相矛盾。不过我认为，过于轻易地承认绘画对他们的影响，也会使人曲解他们的那些写景诗。

再来看前面所引的那段话，“参差多态的景色”（a various prospect）最能说明问题。英国风景的多样性一再被人强调，诸如吉尔平：“不管是什么原因吧，反正我相信，就如画美的多样性来说，英国绝对超过大多数国家。”[②] 在此，我想简洁地梳理下“多样性”这一观念的本质对于写景诗传统的重要性以及如何在戴耶和汤姆逊诗歌中达到极致，然后再来说明“如画美诗人”一词会造成怎样的误用。

弥尔顿的伊甸园是个“幸福的乡村，景色参差多态”。[③] 不同的风景要素构成令人振奋的美景，“一种甜蜜的交错 / 山岚和谷地，河流，树林和平原，/ 这儿是陆地，这儿是海洋”[④]，弥尔顿扩大了这种多样性：

> 乐园里繁花似锦，并非人工巧手造就
> 不是花床和新奇的园艺，而是自然爱之厚
> 它们盛开，在山上，在山谷，在平原，
> 在第一缕晨曦照耀下的开阔田畴，

① 胡瑟，《如画美》，第 18 页。
② 吉尔平，《湖区》，第一卷，第 5 页。
③ 《失乐园》，第四卷，第 247 行。
④ 同上，第九卷，第 115—117 行。

绿荫匝地，正午太阳射不透。[1]

在《温莎林》的开头，年轻的蒲柏就向弥尔顿的伊甸园致敬。邓汉姆的诗歌令人联想到空洞无物的异教风景，而蒲柏的诗歌则展现出基督教乐园参差多态的美景。对后者而言，温莎林就是一个微宇宙，反映了大自然的理想秩序：

这儿没有混乱，看不到毁伤和扭曲，
这个世界，水乳交融为一体。
在这儿，我们见到，秩序与变奏
在这儿，一切大不同，一切又合奏。[2]

这种风景赖以成立的法则就是“和谐的不和谐”（concordia discors），邓汉姆的《库普斯山》就用到这一法则：

如此大的悬殊，大自然亦能弥合，
奇迹就此产生，奇迹创造欢乐。
所有的差异相容，显得多姿多彩
变幻万千的世界，多么可亲可爱。[3]

18

对于这个法则，与蒲柏同时代、颇具影响力的沙夫茨伯里伯爵给予了鲜明的支持。他认为世界之美在于反差：“一种普遍的和谐就建立在变化多端和参差不齐的基础之上。”[4] 正如华萨蒙伯爵指出的那样，在讨论自然世界和政治组织，或在讨论个人伦理学时，蒲柏秉承的中心就是“和谐的不和谐”这一古老原则。[5] 这一原则既非意味着和平解决矛盾，

① 《失乐园》，第四卷，第241—246行。
② 《温莎林》，第13—16行。
③ 《库普斯山》，第211—212行，第227—228行。
④ 第三任沙夫茨伯里伯爵安东尼·C. 库柏，《特征》（*Characteristics*），第一部分，第3节。
⑤ 华萨蒙伯爵，《更含蓄的语言》（巴尔的摩，1959）。

也非意味着另一极端，即混乱占了上风，而指一种对峙受到控制的变动状态。这种状态，体现在人身上，是一种理智与激情之间的对峙，积极有力；体现在政治生活方面，是无政府主义和专制主义之间的对峙，好处多多；体现在造园方面，是“巧夺天工的荒野”（artful wildness）；体现在自然风景方面，是对温莎林所提供的受控制的参差多态的体验——蒲柏在《致伯灵顿的信》（*Epistle to Berlington*，1731）中如是说：

这儿，起伏的树丛，棋盘一样的图案，
光影交错，一半明亮，一半幽暗。
犹如羞怯的林中仙女，情人向她表达爱意，
既不那么放肆，也不那么压抑。
就在那边，草地和开阔的沼泽点缀上
秀丽的小树，它们亭亭玉立，互不遮挡。
这儿，阳光普照着的褐色田野，伸向天际，
那儿，白云裹着的蓝色山岚，缓缓耸起。[①]

眼睛巡睃，看见“这儿……那儿……这儿”，欣赏动态模式的对比，对比营造出“参差多态的景色”：林地和开阔的田野，平原和山地，明晰与幽暗。

索尔金认为理查德·威尔逊最受欢迎的一副画《白色修士》（*The White Monk*，作于18世纪60年代初），其构图就遵循了“和谐的不和谐”法则（图2）。在画中，人物类型和风景形式极富对比性，但整个构图却被统摄得井然有序。[②]阳光明亮的前景部分，一对情侣躲在阳伞下互相逗弄；颜色黑暗的部分是禁欲的修士和陡峭的悬崖；平原与山地、瀑布与平缓的小河对照鲜明。这种构图方式，也即“秩序与变奏”，与蒲柏的诗歌异曲同工。“秩序与变奏”远比“如画”一词更能表明一种同构关系，迈克尔·罗森塔尔就使用“如画”概念来论证他的观点——他认为蒲柏在其诗歌中采用了克劳德式的明暗对照方式来再现空间。他建议我们

① 《温莎林》，第17—24行。
② 索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，第66—74页。

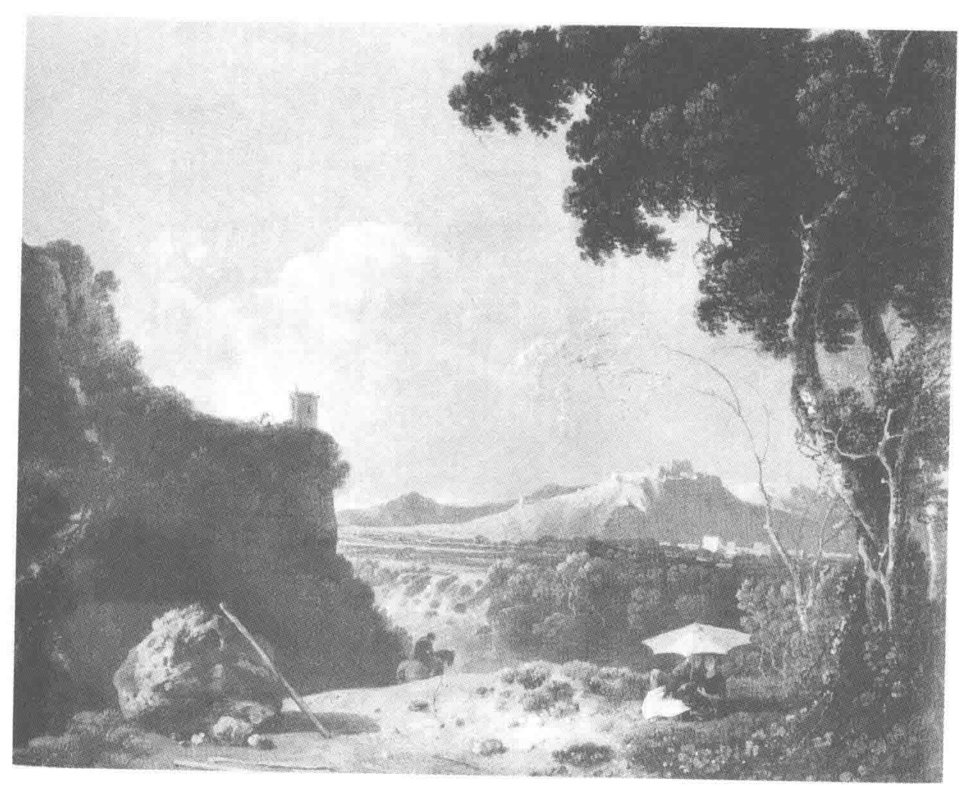


图 2. 理查德·威尔逊，《白色修士》（18 世纪 60 年代初），托雷多艺术博物馆，俄亥俄州。

在读蒲柏的写景诗时移动目光，从一行到另一行或者从一对（诗行）到另一对，犹如从前景到远方。[①] 他指出，描写起伏的树丛那四句诗行很明显描写了处于前景的景物，远比其他的景物清晰可辨，而远处的景物只用一行或两行提及。第二对句使用了一个令人浮想联翩的明喻，"羞怯 21 的林中仙女"成为一个主要描写的对象，并未强化前景的视觉特性（而这正是我们预想一个前景应有的特征）。

尽管经常有人肯定风景画直接影响了 18 世纪前半期的写景诗，但是除开一些外在的证据，很少有人能够拿出确凿的证据。有个例子似乎能证明二者的关系，那就是约翰·伍顿的《有山上牧羊人的风景》（1749，图 3），该画由利特尔顿爵士委托绘制。阿林·梅耶[②] 指出了这幅画是

① 罗森塔尔，《康斯坦布尔：画家和他的风景》（*Constable: Painter and his Landscape*，纽黑文，1983），第 52 页。

② 梅耶，《约翰·伍顿，1682—1764：早期乔治王时代英国的风景与运动艺术》（*John Wooton,*



图 3. 约翰·伍顿,《有山上牧羊人的风景》(1749),考特尔德艺术学院,伦敦。

多么贴切地描绘出了利特尔顿本人所作《爱的历程》(*The Progress of Love*)中的诗句:

开始吧,我的缪斯,叙说达蒙的悲伤
用最不羁的韵律和最无序的诗行。
在浪漫的山岗,云雾缭绕
(他身边的羊群,安详地吃草)
他躺着,按捺着嫉妒,忧心忡忡
怀疑和愤怒,沉甸甸地压在胸中;
愉悦的美景在山谷展现
到处是芳草地,肥沃的田园。
一条小河卷着波浪,蜿蜒流过,

1682—1764: Landscapes and Sporting Art in Early Georgian England, 1984),第 25—26 页。

岸边长满树木，种类繁多；
这儿，绿荫下，一座茅舍半露半藏，
那儿，沃野中，一座城堡气势辉煌，
远处，城镇教堂的塔尖，光芒闪闪，
极目所望，遥远的群山，广阔的地平线。

诗人引导我们的视线移动，从前景中的山顶景色到山谷风光，一一看见茅舍、城堡、城镇，再到地平线的尽头。伍顿在自己的画里非常忠实地再现了诗歌中的风景构图，那条蜿蜒的小河把主要景物连缀了起来。

也许可以把利特尔顿的诗句与约瑟夫·沃顿的《爱好者》（*The Enthusiast*, 1744）一诗中的一段写景做个比较。在这段诗里，“自然的恋人”先是谴责诸如斯托庄园和凡尔赛这样的人工园林，然后转向自然风景：

让我选择一些松树覆顶的绝壁
陡峭的山坡，草木葳蕤，激流溅玉
犹如阿尼奥河，喧腾直下；凄凄荒地，
长着一簇刺柏，显得那么忧郁，
枯萎的紫衫树，茕茕独立；四周的景色，尽收眼底，
树丛掩映的塔尖，炊烟，
袅袅升入蓝天，成熟的麦田，波浪翻卷，
低矮的茅舍，疏疏落落，
崩塌的垛墙，哥特城堡的遗迹，
阳光下的溪流，潺湲流过。[①]

诗中的意象，正像利特尔顿的诗句一样，融合了《沉思颂》和《欢乐

① 约瑟夫·沃顿，《爱好者，或自然的热爱者》（“The Enthusiast, or the Lover of Nature”），第29—38行，选自E. Partridge编辑的《三个沃顿：诗歌选》（*Three Wartons: A Choice of Their Verse*, 1927）。

颂》的情调，描写的景物包括茅舍、城堡和城镇，不过诗人并未精确给出
22 这些景物所处的位置，他主要关注的是通过对比抓住自然丰富多样的面貌，将它与那些由人工控制和雕琢出来的大园林进行比较。有一种看法是：蒲柏和汤姆逊按照克劳德"如画美"的绘画原理摹写风景，但在我看来，相关的论述显得不够成熟，过于简化。解读诗歌的时候，他们过分强调视觉想象的作用，其实，诗歌倚重的是更为复杂的联想（如"和谐的不和谐"），或明显或含蓄，就是要复活过去的文学模式（诸如弥尔顿的伊甸园或《欢乐颂》里的风景）。这里，有一个例子，即汤姆逊的《春季》中那段最为人知的风景描写，它写的就是关于利特尔顿位于伍斯特的海格里庄园，汤姆逊称其为"不列颠的潭蓓谷"（British Tempè），将自己的颂歌带进泰晤士河畔的帕纳塞斯山传统之中：

你站在高处，从美丽的峭壁上俯瞰，
生机勃勃的美景，连绵到天际
丘陵和山谷，树林和草地，
翠绿的田野间，是黑沉沉的荒原，
树木温柔地拥抱一个个村庄，
挺拔的石柱撑起教堂的塔尖，
袅袅炊烟升起，你的眼睛到处张望，
从眼前的府邸——好客的守护神在此流连……
到起伏不平的山区，山势渐升渐高的地方，
正是坎伯兰，在地平线的尽头，
白云缭绕，雾霭冉冉。[①]

在《风景理念和地方感》（*The Idea of Landscape and the Sense of Place*）中，约翰·巴瑞认为上述诗行对克劳德风景画的文字表述是按照绘画方式组织出来的景色描写。[②] 胡瑟和其他研究18世纪风景诗的作

---

① 《春季》，第950—962行。

② 巴瑞，《风景理念和地方感，1730—1840》（*The Idea of Landscape and the Sense of Place,*

家也引用过这段描写,但得出的结论不甚严谨,他们认定汤姆逊一定受到了克劳德的影响,由此推定它是诗歌如画美的一个早期范例。这里,我并不想反驳巴瑞对汤姆逊的风景视野处理所做的分析,不过,他的分析不能说服我相信克劳德起了很大作用。作者自己也承认,外在的证据证明不了他的结论,没什么确凿的证据表明汤姆逊特别熟悉克劳德的绘画。二者的关系还是取决于内部证据,取决于景色的结构方式:

> ……汤姆逊与克劳德观看风景的方式有直接的联系,人们普遍认为在18世纪,这二者就是有直接的联系,因为除了克劳德式的方式,观看风景别无二法,他的方法易使人想起。

这话说得太死。卢克·赫曼在其《18世纪英国风景画》(*British Landscape Painting of the Eighteenth Century*)一书中说过,在18世纪前30年,荷兰和弗兰德画派在英国广受欢迎,说克劳德一人独领风骚,此言甚缪。不过,在我看来,汤姆逊的写景与任何一派的风景画都无甚联系。23 对一个诗人而言,观看风景最明显的方式还是要借鉴前辈诗人的慧眼。就这段写景而言,汤姆逊所受的影响,文学多于绘画。他的方式属于我们已经追溯过的文学传统。

这段写景是对海格里庄园以及庄主的赞美,最后几行需要推敲。高潮部分的景色气象恢弘,能够激发人们将其与弥尔顿的伊甸园做个比较。在人类的第一个花园里,大自然被创造出来,予人慷慨的恩赐,就像海格里经过大手笔地改造之后,呈现出"生机勃勃的美景"。伊甸园生动地展现了别具特色、互相映衬的风景之间那种弥尔顿所谓的"甜蜜的交错":"山岚和谷地……这儿是陆地,这儿是海洋。"蒲柏受其启发,在斯图亚特的温莎林里再造了伊甸园,它一开始就充满对比:"山岚和谷地",然后是"树林和草地"。汤姆逊诗中的"山岚和谷地"和"树林和草地"遵循了这一模式,这种成对呈现的景色令人想起蒲柏的"起伏的树丛"和"草地"、弥尔顿的"绿荫匝地"和"开阔田畴"。这种井然有序的对比、

1730—1840,剑桥,1972),对这一段的特定讨论参见第12—20页。

“秩序与变奏”贯穿了汤姆逊的景色描写，他以此向恩主的杰作表达致敬。肥沃的土地与荒原相对；朴素的村庄被树木“温柔地拥抱”，就像《欢乐颂》里的塔楼一样，与气势咄咄的城镇里的尖塔形成对照；最后则是亲和的、宜家的精神与北威尔士的远山表现出来那种具有拒斥性的崇高感相对比。汤姆逊也许能够把这处风景称为“英国的潭蓓谷”，但是，他的描写却让人觉得这个潭蓓谷是被作为乔治时代的伊甸园而设计出来的。“如画美诗人”的说法会误导我们，让我们看不到诗人与牧歌的特别关系，忽略他向着这方面所做的努力，限制了风景写作的更为纯粹的形式诉求。

我们也许撇下全景诗人（prosepct poet）不论。他站在一处能够总揽美景的地方，眼睛四处张望，视线越过园林，远达北威尔士的荒野地区，再等上一些年，那里将成为英国画境游的热门景点。本章的目标旨在说明，从英国 18 世纪的风景诗里，我们如何由诗人对于写景方式的改造追溯到新的文化和美学志业。古典主义牧歌的逐渐“归化”或者弥尔顿伊甸园在泰晤士河谷地或者伍斯特郡风景中的富有想象的再创造从两个方面为如画美实践做了铺垫：第一，提升了英国自然景色的地位；第二，预先给出了如画美实践的走向。在诗歌领域，通过明显的联想和隐含的描写结构，弥尔顿的伊甸园被置换成英国风景。同样的现象大量地出现在旅游杂志和速写图书中。当旅游者为眼前风景所动，不知如何评价的时候，他们情绪热烈，不是想起克劳德，就是援引汤姆逊。他们拿起画笔作画，把威尔士或湖区的景色揉进克劳德或杜埃的结构之中。下面一章就将讨论这一过程。

第二章　风景画与如画美范式

24

"在英国，绘画一直乏善可陈。"[1]1762年，贺拉斯·沃波尔在其《绘画逸事》(*Anecdotes of Painting*)一书中抱怨道。英国所能促成的民族荣耀通常鼓励"更为平和的艺术"的发展。绘画是雅典、罗马和佛罗伦萨的骄傲，而这一时期，英国的骄傲是其平和的艺术，特别是诗歌与园林。假如园林艺术与绘画结盟，变得更加优雅，为什么画家不能从中受惠呢？

> 已被画家接纳的羊群、牛群在沃野的边界吃草，它们在等待画家将其画进画里，一群群地站在那儿，场面富有动感。……画家已经做得够多了，一种风景画派蔚然形成，这一流派，不可能由别的国家建立。如果一个克劳德或杜埃的种子已经播下，那么我们之中必会产生出他来。[2]

17世纪，还有18世纪就已经出现了才士，他们在肖像画和荷加斯

① 贺拉斯·沃波尔，《英格兰绘画逸事》(*Anecdotes of Painting in England*, 1762)，第一卷，前言第7页。

② 同上，(1786年第四版)，第四卷，第309—310页。

（Hogarth）风俗画方面崭露头角。但是，沃波尔焦急等待的英国画派是要建立在风景画基础之上的："大自然种种赏心悦目之物将这个国家美化得多姿多彩，但是我们的风景画能手却寥寥无几，这简直太不正常了"。[①] 如同在诗歌领域一样，绘画领域里日益高涨的民族主义诉求成为了一种强大的压力，促使英国风景画派应运而生。

按照新古典主义绘画的等级划分，风景画地位卑下："历史题材的绘画，犹如史诗，乃是艺术最高尚的产物。"[②] 吉尔平那样执着地学习风景画才勉强得到承认。在沃波尔写作《绘画逸事》时，庚斯博罗已经开始了自己的画家生涯，他的经历颇能说明风景画如何赢得尊重和有利可图的赞助（二者其实是一回事）。"我已经厌倦了肖像画，"他抱怨道，"我迫切希望带着我的维奥尔琴（Viol da Gamba），到某个甜美的村庄去画风景，安静从容地度过劳苦一生的余年。"[③] 这是画家界定的贺拉斯式的理想，即离开宫廷和城市生活，退隐到乡村之中，默默无闻。但是，贺拉斯的理想却有丧失赞助人的风险。在 18 世纪大部分时间里，那些画作的委托人主要对肖像画和历史题材画有兴趣，而风景只是这两类画的一个背景陪衬而已。地形画，特别是庄园地形画（estate portraiture），还有一些订单。理查德·威尔逊作于 18 世纪 60 年代和 70 年代的英国古典风园林画和乡村别墅画非常流行，对提升这一低等级艺术做出了具有历史意义的贡献。仿佛是为了回应沃波尔的抱怨，谢本尼勋爵于 60 年代末期向庚斯博罗、威尔逊和乔治·巴瑞特订制了一些风景画，用于布置威尔特郡的波林别墅，"意图为英国风景画派奠定下基础"。[④]

18 世纪后半期，用于肖像画、人物风俗画（conversation pieces）、历史画陪衬的装饰性自然背景渐渐被提到前景中来。如果雷诺兹的《讲演录》贬低了风景画的地位，反映了一种保守的新古典主义立场，那么更有

① 《绘画逸事》，第 140 页。

② 吉尔平，《剑桥》（*Cambridge*），第 38 页。

③ M. Woodall 编，《托马斯·庚斯博罗书信集》（*The Letters of Thomas Gainsborough*, 1963），第 115 页，简称《庚斯博罗书信》。

④ 引自约翰·海耶斯 (John Hayes) 的《托马斯·庚斯博罗》（*Thomas Gainsborough*），泰特美术馆，第 27 页。

冒险精神的《每月评论》(*Monthly Review*)在1758年刊登的一篇文章里,则提出应该抬升风景绘画和诗歌的地位:"就崇高感和功利性而言,毫无疑问,写景诗歌劣于伦理写作,但是应该记住,在姐妹艺术领域,风景画仅次于历史画。"[①] 随着风景画的尊严度得到提升,画中人物形象渐渐变得不再突出,他们被引入画面,或是作为点缀(staffage),或是给风景增添些生动感。按照吉尔平的说法,人物的主要作用就是"标明一条道路闯入前景,而在海景画里则是指向天际线":

> 假如人物出现在前景,你就得为人物和情感表达留出空间,你得把他们当做附属物处理,他们的作用就是附属物(appendage)。[②]

人物的这种从属地位限制了他们的作用,有一点很清楚,人不再是支配风景的要素,他们对于风景的改造,无论是在农业意义上的还是在观赏意义上的,都很少在画面中出现。正如艾金在他的《论自然历史在诗歌中的应用》(1777)中所说,绘画的缪斯"自由地展现乡村风景,无需为农耕的具体事务和放牧的收益所累"。[③] 换言之,描画田园风光,没有必要论证如何耕种和放牧。如画美趣味欣赏的人物是乞丐、吉普赛人或懒散的牧羊人,他们与大自然无碍无害。吉尔平做过一个相当著名的区分:"以道德的眼光,卖力的机器比起懒散的农民更令人愉快,若从如画美的角度来看,情形则恰好相反。"[④] 在后面的章节里,我将讨论该区分所蕴含的一些意义。

绘画的姐妹艺术已经展示了摆脱道德说教或自甘低贱的地形画的方法。按照艾金的说法,汤姆逊的《四季》"俨然驳斥了那些批评家,他们不肯承认写景亦能成为诗歌之恰当的唯一的题材,他们只承认风景偶

① 《每月评论》(*Monthly Review* XVIII),1758年版,第278页。

② 吉尔平,《论文三篇》(*Three Essays*, 1792, 1794年第二版),第77页和第137页。

③ 约翰·艾金,《论自然历史在诗歌中的应用》(*Essay on the Application of Natural History to Poetry*, Warrington, 1777),第58页。

④ 吉尔平,《湖区见闻》(*Lakes*),第二卷,第44页。

尔用之,仅仅作为叙事、说教或道德的一部分”。[1] 他抱怨画家承担了说教义务,就得让人物居于风景之上。庚斯博罗亦有同感:

26

> ……你真的认为一幅风景的常规构图就是要塞满历史,或让一个地方塞满了人?其实应该是塞满一个地方(我不会说填起一个大沟),或是创造点什么,以吸引人的眼睛离开那些树,以使目光带着更大的喜悦之情重新打量那些树。[2]

很不幸,买家们并不赞同庚斯博罗,他们认为人物应该是风景的一部分,而且是最显眼的一部分。威尔逊给风景添上人物,他的画作价钱就会翻倍。庚斯博罗在18世纪70年代画的风景画因为有着他谓之的“风景的常规构图”而大受冷落。

由于上一世纪法国和意大利风景画家克劳德、普桑和他的妻弟杜埃,以及罗萨画作的影响,到了18世纪晚期,风景画开始与更高等级的艺术竞争。杜埃用姐夫的名字画画,所以,18世纪大量文献提到的普桑更多时候指的是杜埃。克劳德对英国风景画的影响不可估量,当然这种影响既是解放也是限制。他的画作,尽管风景占据主导地位,却被划入历史画类型。那些敷衍了事的人物来自古希腊罗马神话或圣经,出现在重要的历史时刻:埃涅阿斯在提洛岛、圣乔治屠龙、艾塞克和吕贝卡的婚礼、天使向夏甲报喜(图4),但是在每幅画里,风景而非人类戏剧得到最有力的表现,具有一种对命运安之若素的宁静之感。

雷诺兹在《讲演录》里好几次赞扬克劳德。尽管他认为风景画总地来说地位不高,但是他不得不承认克劳德本人的实践与他时常对皇家艺术院的学生讲到的“普遍的自然”和理想美的理念一致。在《讲演录·第四讲》中他提出,克劳德的风景画真是“建立在历史画家赖以获得完美

---

① 艾金,《论自然历史在诗歌中的应用》,第57页。

② 《庚斯博罗书信》,第99页,关于威尔逊人物画的评价,参见J. Creig编的《法灵顿日记》(*The Farington Diaries*, 1925),第五卷,第183页。

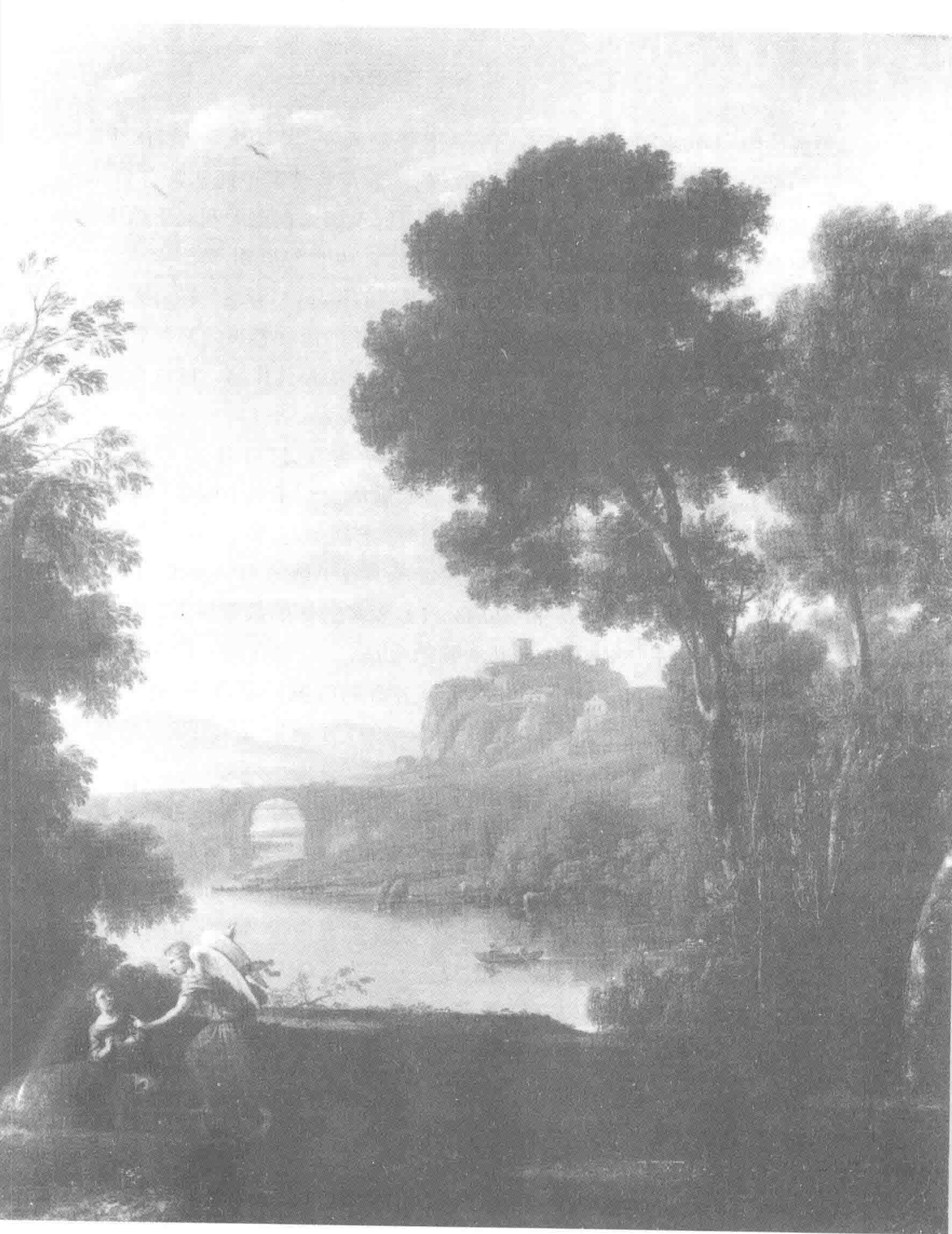


图 4. 克劳德·洛兰,《夏甲和天使》,国家美术馆,伦敦。

形式的同一原理之上的”。[1] 克劳德与杜埃的风景画广为人知，在 18 世纪中期的英国画家和那些到大陆旅行的贵族及鉴赏家中间非常有名。有几幅克劳德作品是在 17 世纪流入英国的，英国人在意大利买下原作和复制品带回国，用于装饰他们的豪宅。到了 19 世纪早期，英国人已收藏了八十多幅克劳德的作品和一百多幅罗萨的作品，尽管这一统计把复制品也包括在内，但是足以证明意大利风景画的流行程度。透纳在皇家学院的第四次演讲中就宣称英国拥有克劳德的最佳作品。1711 年到 1759 年间，有三百幅冠名杜埃的风景画在英国买卖。[2]

这些画家的作品还被复制成版画，广泛传播。1741 年到 1746 年这段时间里，亚瑟·庞德和查尔斯·奈普顿雕版复制了三十幅老一辈大师的风景画，其中就有三十幅杜埃和克劳德的作品。到了 70 年代，蚀 28 刻雕版的罗萨风景画也变得相当有名，根据波伊戴尔（Boydell）1779 年的《目录全集》（*Catalogue Raisonèe*），罗萨版画的数量很多。克劳德的真本（Liber Veritatis）是其油画的素描记录，包含两百幅左右的作品，在 18 世纪 20 年代，成为德文郡公爵的收藏。理查德·厄罗姆（Richard Earlom）依据真本制作了雕版，1777 年波伊戴尔出版了这套磨刻凹版的风景画。

克劳德给画家示范了如何精心表现那些历史画中卑微的风景要素但却又不会触犯新古典主义的法规。在这个意义上，他是解放的范例，但是，范例变成了一种新的正统，这就是解放的代价。庚斯博罗的朋友威廉·杰克逊在 1798 年说道：“风景画的画手假充内行，最肯做的就是抄袭克劳德。”[3] 从 18 世纪中期开始，克劳德成为了众人跟从的样板，谁要是稍越雷池，就会被当做是离经叛道。另一种风景画传统，诸如 17 世纪

---

① 《讲演录》，第 66 页。

② 参见 Helen Langdon 的《萨尔瓦多·罗萨与克劳德》（*Salvator Rosa and Claude*），及 John Sunderland 的《罗萨在 18 世纪英国的传奇及影响》（*The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century*），选自 *Burlington Magazine* CXV（1973），第 779—88 页；也参见 Anne French 所著《加斯帕·杜埃，也叫加斯帕·普桑，1615—1675》（*Gaspard Doughet, called Gaspar Poussin, 1615—1675*，1980），第 5—31 页。

③ 引自 E. W. Manwaring 的《意大利风景画在 18 世纪的英国》（*Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925），第 94 页。后文简称 Manwarning。

的荷兰画派，受到了新古典主义批评家的鄙夷，因为荷兰画家很少理想化自然世界，他们更有兴趣重视表现自然界的细节，因此也就失去了雷诺兹在《讲演录·第三讲》中所说的“智性的庄严”（intellectual dignity）。庚斯博罗、康斯坦布尔和诺维奇画派（Norwich School）都从荷兰风景画传统汲取营养，认为本土的东英吉利风景更像荷兰而不是意大利。但是，庚斯博罗与康斯坦布尔两人与英国既有的绘画规矩并不融洽。在乔治·伯蒙特伯爵身上，这种英国规矩所具有的深厚偏见可见一斑。伯蒙特对康斯坦布尔颇为不满，认为画家应该把给他画的风景画抹上深棕色调，这样才更像克劳德或杜埃笔下的柔美景色（这种效果时常是油彩太厚的结果），他推荐古老的克里莫纳提琴那种色调和颜料。康斯坦布尔的回答就是把提琴拿到画室外面——当时他们两人正在一起绘画，把琴放在草地上，与青草的嫩绿进行色比。[①] 康斯坦布尔颠覆性地使用亮色，已然成为了反面教材，在好几个场合都被人拿出来当做一个警示。年轻的豪尔曼·亨特将康斯坦布尔的一幅风景画展示给他的老师看，结果招来一番指责：

> 哦，天啦，不行，肯定不行，……你根本没有天空的概念，天空下的自然是什么样子。你不能把叶子的绿画得像卷心菜，那样根本不行。……刚刚去世的康斯坦布尔试图画出风景的绿色，但这只能说明他的脑子坏掉了。他对颜色没有眼力；你去看，你看那些树和草，无知的人才会把它们画成绿色。我把粉黄和深棕调融在一起，色调就会柔和起来。[②]

人们热切地寻找老一辈大师采用的那种合适的色调，吉尔平回忆他在30年代和40年代的绘画实践：

---

① 参见 C. R. Leslie 的《约翰·康斯坦布尔生平回忆录》（*Memoirs of the Life of John Constable*, 1843, 1951 年版由 J. Mayne 编辑），第 114 页。

② 威廉·霍尔曼·亨特，《前拉斐尔派与前拉斐尔派兄弟情谊》（*Pre Raphaelitism and the Pre Raphaelite Brotherhood*, 1913），第 19 页。

> 我永远记得，……我是个孩子时候，我习惯画些小幅素描，我一点也不满意，直到我发现可以给它们敷上一层棕色的色调。因为我不知道有什么方法，我就把画放在烟上来熏，熏出让我的眼睛满意的那种色调出来。[①]

29 乔治·兰伯特是最早的成就卓著的本地风景画家之一，1782 年的一篇评论表扬了他，说他"恪守了朴素的主色调"："从未使用许多现代绘画的艳丽生硬的色彩冒犯我们。"[②]这段评论预示了透纳晚期作品将要遭遇的敌意。

英国画家全盘照搬克劳德和杜埃派生出来的规矩，除了强制性的柔和主色调外，还有一些结构原则，特别是如何界画三种距离：背景、强烈光线下的中景或者第二种距离、涂成暗色的前景。威廉·梅森在他的《英国园林》中把这一结构原则编成诗：

> ……三种界线分明的距离，延展
> 各有特定的色彩，绿色鲜明
> 棕色温暖，黑色黯淡，涂画出前景，
> 清晰可见；素净的橄榄色，冷冷地限定
> 第二种距离；接着是第三种，轻柔的蓝
> 越来越淡，或者与最淡的紫，浑然难辨。[③]

伴随着距离三分法的是视觉导引法：如何布局前景中的树，或废墟，或山边，将观众的视线导向中央，而不是画布之外。从前景深色部分着手，可将其顶端画得像弯曲的树枝，这一技法被用于强化视知觉（visual perception），而非绘画。威廉·德汉姆在他的《物理神学》（*Physico-Theology*，1713）中解释了如何弄暗和框定景色以突出景物。在 18 世纪

---

① 吉尔平，《论文两篇》（*Two Essays*），第 14 页。

② [约瑟夫·波特]，《论风景画》（*An Essay on Landscape Painting*，1782），第 14 页。

③ 威廉·梅森，《英国园林》（*The English Garden*，1772—1781），第一卷，第 187—193 行。

中期，约瑟夫·斯彭斯和菲利普·索思科特在考察园林设计时就注意到这种技法的效果："如果适当打断侧光，那么景色的图画效果就会更强。"[①] 后来表现如画美的画家对这些技法做了些修改。例如，枯萎的树木构型尖锐，轮廓分明，源自更盛行的克劳德式构图。技法成为了传统，而传统又为如画美游客提供了描述风景的词汇，诸如"边屏"（side-screen）、"背景"（off-skip）和"精选距离"（select distance）等。这类装腔作势的术语与舞台设计有关，克劳德富有特征的构图方式被简单化了，结果这只能鼓励人们将风景看做是一个舞台——树木构型就像舞台布局的几个侧翼。早在如画美趣味建立起自己的一套陈词滥调之前，古物收藏家威廉·斯托克利就已经把风景与舞台的同构性说得清清楚楚："两边的山升到很高，一山之后还有一山，其长度被打断成一截一截，就像戏院的布景一样。"[②] 在后来的旅行家眼里，用克劳德镜片框住的景色，正如吉尔平所说，"就像是戏院的布景，一层层后缩"。[③] 其时，这种透视技法已为园林设计师和风景画家所了解。斯彭斯就给朋友出点子以营造园林的空间幻觉： 30

> 要让太近的景物显得很远，就要露出更多的中间地面，收紧视域，越来越窄，直到景色离你越来越远。[④]

说到舞台设计，这里需要提及几位杰出的18世纪风景画家，在其职业生涯中，他们曾效力于伦敦的剧院。例如，乔治·兰伯特、迈克尔·安吉罗·茹克尔和小托马斯·莫尔顿。苏格兰最好的风景画家全都为剧院画过布景画，也是靠画布景出了大名。[⑤] 伦敦最有影响力的布景画

---

① 约瑟夫·斯彭斯，《关于书与人的见闻、轶事和人物》（*Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. J. M. Osborn，牛津，1966），第410—411，第427页，简称斯彭斯。

② 引自 Stuart Piggott 的《风景中的废墟》（*Ruins in Landscape*，爱丁堡，1976），第122页。

③ 吉尔平，《森林美景》（*Forest Scenery*），第二卷，第227页。

④ 参见斯彭斯，第649页。

⑤ 参见 James Holloway 与 Linsday Errington 的《发现苏格兰》（*The Discovery of Scotland*，爱丁堡，1976），第26页。

家是菲利普·德·卢瑟伯格,他在许多方面也很有名。在18世纪70年代,他为朱瑞巷剧院画的画作革新了布景装置,用风景取代了建筑,用如画的和崇高的风景取代了那种中规中矩的理想景色。[①]在18世纪大部分的时间里,剧院用岩石布景、无甚特点的背景来烘托戏剧的重要行动,但是,在卢瑟伯格装置出来的舞台上,舞台布景,特别是有着浪漫主义情调风景的布景本身成为了剧院的人气元素。他为《德比郡的奇观》(*The Wonders of Derbyshire*,1779)一剧设计的布景给他带来巨大的声望。他从自己的峰区旅行速写中提取素材,设计了十二幅布景。

有两个如画美的词汇:"屏风"(screen)和"距离"(distance)出现在了詹姆斯·克拉克的《湖区览胜》(1787)中,他正向如画美的艺术家们指点出奥斯湖(Ullswater)边上的各类美景:

> 接下来走到哈林—哈格的一处湖湾,在那里画家会看见绝美的风景,值得他拿出铅笔好好画上一番。在我看来,最美的一处正对着格林可因湾,许多景物很漂亮,但又不拥挤。其边屏(side screen)就是依维—克瑞格,一片高巴娄林园里逐渐升高的地面,右边的一些景物不怎么打眼,左边是一小片灌木林、一股瀑流、一片丘陵:前屏则能看见格林可因别墅、优福塔,矗立在一片如画之地上;格林可因尖峰、公用丘陵、盖茨拜尖峰、赫维林峰依次排列,距离分明而又贴近。[②]

颇不一致的是,他景无巨细地指导画家看什么,同时又鼓励他们随心所欲重新安排风景要素。克拉克和托马斯·威斯特就是这样处理湖区风景的,纽维尔(R. H. Newwell)步其后尘,也用同样的方式处理威尔士风景:他为艺术家确立了专门的"观景点",这是他关于如何登上滕拜路

① 参见 Sybil Rosenfield 的《乔治时代的风景画家与风景画》(*Georgian Scene Painters and Scene Paintings*,剑桥,1981)。

② 詹姆斯·克拉克,《湖区览胜》(*Survey of the Lakes*,编于1787年和1789年),第27页。

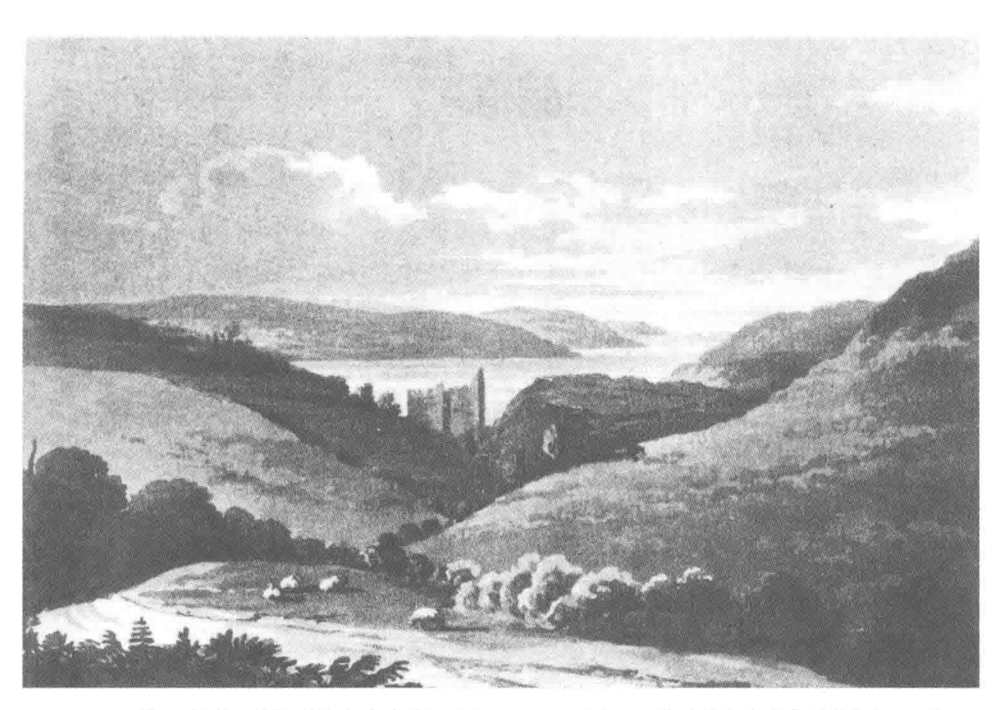


图 5. 威廉·佩尼,《劳哈尼城堡》,选自 R. H. 纽维尔的《关于威尔士风景的信》(1821),威尔士国家图书馆。

边的第一座小山,并选择恰当的角度欣赏劳哈尼城堡(Laugharne Castle)的描述:

> 眼前,一面斜坡和一面林木葱茏的陡坡构成一个角度,整个城堡就在这个角度之内。然后,在小山上走上或走下,调整视景,直到海岬的水和树出现在城堡上方。从这里观景,大海就在视野尽头。大自然的景物很少是完美或正确的,不过,在这里,没有哪样位置不当,也没有什么需要被移开,只需根据需要,随心添上一棵树或者树桩,就放在左边角落,稍稍打断前景中右边那一长列整齐划一的树篱。[1]

31

图 5 显示了身为忠实的吉尔平信徒的纽维尔的原则。读者可能会把他的这段话与吉尔平的两幅图解如画美原则的《山景》(图 6)做个比

① R. H. 纽维尔,《关于威尔士风景的信》(*Letters on the Scenery of Wales*, 1821),第 50 页。

较。[①] 在非如画美的那幅画（图 6a）中，线条光滑的两山交接，拥抱着位处中景的同样线条光滑的小山，而在如画美的那幅（图 6b）画中，线条变得粗糙、不规则起来，纽维尔的劳哈尼城堡就采用了这种风景模式。

需要注意的是，吉尔平并不是克劳德的铁杆仰慕者。不过我们也应记得他对自然本身有能力设计风景的观点持保留态度。他赞美克劳德的上色技巧以及他的“远近”距离（用色调浓淡显示距离），但却这样评价：“在他的作品中，我们鲜能找到构图的范例，几乎看不到自然恢弘气象的展示。”[②] 他感觉克劳德的画中景物太密太乱，缺乏简洁性。他自己的风景构图模式往往看起来是依赖克劳德的范例，其实，“多将克劳德冗余的设计做了简化”，他这样介绍自己那些拿出来售卖的绘画。[③] 至于吉尔平如何简化克劳德的构图，可从图 7 中窥见一斑，这幅绘画乃是如画美构图的范型。

33 到了世纪之交，如画美的词汇，不管是文字的也罢，绘画的也罢，都已经硬化成一种套话，使人厌烦起来，这种厌烦越来越明显：

> 那些按照一定公式构图的旧模式，就像药剂师的处方和厨师的菜谱，看起来（至少在风景画方面）不敌大自然的研究了。[④]

上述看法的要点就是：对如画美的追寻已经让位于新的变化，我们将这些新变化与康斯坦布尔的自然主义联系在一起，再后来，罗斯金号召艺术家考察他们自然世界绘画中的真实性，但是老模式相当顽固。威廉·克雷格在他的《论风景绘画中的自然研究》（*Essay on the Study of Nature in Drawing Landscape*，1793）中就哀叹老模式的那种不良影响：“许多习画者就像约定好了一般，一定会采用一套标志去再现，或去标明

① 吉尔平的《论文三篇》中的插图，第 18—19 页。

② 吉尔平，《西部》（*Western Parts*），第 75 页。

③ 吉尔平，《论文两篇》，第 33 页。

④ 约翰·斯多达特，《关于 1799—1800 年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》（*Remarks on the Local Scenery & Manners in Scotland during the Years 1799—1800*，1801），第一卷，第5页。

图 6 a & b. 威廉·吉尔平,《非如画美和如画美山景》,选自《论文三篇》(1808),维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。



图 7. 威廉・吉尔平，《风景构图》，大英博物馆，伦敦。

自然中的某些事物，其实这些标志本质上很少相似。”[1]尽管遭到罗斯金的诘难，这种高度风格化了的构图模式还是延续到了 19 世纪，存活了很长时间。伊丽莎白·弗莱的妹妹丽琴达·格尼受教于诺维奇派画家约翰·克罗姆门下，她的风景画构图很明显就是克劳德式的，特征僵化：

> 绝对是如画美的，好像绘画大师就站在艺术家的背后观景，指点前景里一棵树应该如何弯曲成拱形，中景里穿着红色斗篷的人物应该如何走过。……实际的景物，如果与游戏规则冲突，就得出局。[2]

34

理查德·杰弗瑞斯对旧模式忍无可忍。在他的《户外》（*The Open*

① 威廉姆·克雷格：《论风景绘制中的自然研究》（*Essay on the Study of Nature in Drawing Landscape*, 1793），第 9 页。

② 引自 Manwarning，第 89 页。

Air, 1885）一文中，他讲述了自己邂逅一位艺术家的经历。这位艺术家似乎偏爱荷兰画派：

> 他将画架斜斜地立着，两边的树篱形成一个角度，有一边长满老橡树。树篱很有特点，毛蓬蓬的，泻根草、野草纠缠在一起，浆果的枝蔓呈现出中间色，绿绿的枝蔓悬挂在那里，好像一面挂着画的墙。站在附近，我没惊扰画家，但却发现他画布上的景物与眼前的风景毫不相干。又是那种老掉牙的技法，一座粗石建造的桥跨越一泓浅流，桥上站着个什么人物，老一套，还是老一套。他给画面的树篱填上些树，算是从眼前的树篱取材，那些树本来堪称佳构，为什么非得塞进画布上陈腐的构图里呢？这种构图充斥于五十年来的儿童教科书。美丽的树篱近在眼前，为什么不画下来呢？它就是一面挂着画的墙，照搬下来就成。

的确，既然画布上的景色与画家看到的实景没什么关联，跑到现场作画岂不是多此一举？

对于因袭陈规的艺术家来说，对自然的细致观察几乎并不重要。新古典主义有关理想美、“中心形式”的原则肯定不会鼓励朴实地再现个人和独具一格的景物。“画家必须使其意图具有概括性，”雷诺兹一再坚持，“画出了特殊的东西不等于画出了大自然，只是画出了细节而已。”[①] 在这种规定下，风景画家连树木、小山和牲口的逼真性也顾不上了：

> ……有些画里，我们看见
> 青翠的田野画成了绿呢子的桌面：
> 峻岭、小山和收割的麦田，活像长枕头；
> 小猫就是山羊，野狗就是公牛和母牛[②]

---

① Du Fresnay，《绘画的艺术》（*The Art of Painting*，William Marsh 译，内有雷诺兹的笔记，1783），第 68 页

② John Wolcot（“Piter Pindar”）的《对风景画家的忠告》（“Advice to Landscape Painters”），选自 R. Chambers 编辑的《英国文学百科》（*Cyclopaedia of English Literature*，爱丁堡，1844），

尤维戴尔·普赖斯记得早年与庚斯博罗一起漫游乡村时，艺术家总是收集树根、石头和青苔。他在画室里作画时，就用这些实物来构画乡村前景。[①] 用湿乎乎的灰色纸张包住一根棍子，再使劲地揉搓挤压，就能冒充一根粗糙的树干。保罗·桑德比甚至专门弄了一个防火的茅屋模型，用来研究炊烟冒出烟囱时的效果。[②]

克劳德的正统技法所作的限定对如画美游客影响甚巨，不管他是不是个画家。它对可供赞美和研究的风景类型做了限定。作为一个农业题材作家，威廉·马肖在1785年评论道："自然几乎不认识人类称之为风景的那种东西。"[③] 大多数风景需要"改进"，如果它们想得到克劳德的青睐的话。庚斯博罗抱怨说在英国，"没有哪个地方能提供堪与杜埃和克劳德的最坏素材相媲美的景物"。[④] 我们已经看到一些诗人如何处理英国美景中的那些不协调要素。画家要花更久的时间才能公正地看待英国景物，这一转变的确得归功于汤姆逊的《四季》。说起来讽刺的是，快速发展起来的对于英国景色的兴趣，很大程度上得之于外来创意的推动。1773年，俄罗斯女皇向维基伍德及班特利（Wedgewood and Bentley）位于斯塔福德郡的公司订制了一大批绘有英国美景的成套瓷器，它们第二年在英国展览时赢得了一片喝彩。瓷器上画着废墟、乡村别墅、花园和"大不列颠的如画风景"，就这样，它们"引起了所有旅游者的注意"。[⑤]

35

展览大受欢迎，结果，《铜版杂志》（*The Copper Plate Magazine*）应运而生，1774年到1778年间，杂志刊发了二十四幅雕版画，大部分都是桑德比的乡村别墅画作。《鉴赏家博物馆》（*The Virtuso's*

第二卷，第298页。

① 约翰·海耶斯，《托马斯·庚斯博罗》，第25页。

② 纽维尔，《关于威尔士美景的通信》，第147页。

③ 马肖，《种植与园艺》（*Planting and Gardening*, 1785），第604页（疑应为"Planting and Ornamental Gardening"。——译注）。

④《庚斯博罗书信》，第87页。

⑤ 参见 J. L. Roget 的《老水彩学会史》（*An History of the Old Water-colour' Society*, 1891），第一卷，第87页。

Museum, 1778—1781）步其后尘，特别提到了女皇的创意，激励英国人自己不要忽视本土。再次，它刊发了桑德比的大量画作。乔治·巴瑞特和弗朗西斯·维特利也应邀为米迪曼的《美景精选》（*Select Views*）绘画，三十多幅的画作中有十五幅描绘了湖区。1782年，约瑟夫·波特在他的《论风景画》中呼吁："如果画家渴望崇高的美景、险峻的群山、危岩、瀑布，他会在威尔士乡村或德比郡或英格兰西部发现，那儿有丰富的景物足够他提高自己的想象。"[①] 到了18世纪90年代，欧洲大陆对英国游客关闭，印刷品商店的橱窗摆满了英国各地美景的画片。游客前往特定地区赏景，随身带着精心挑选的美景指南。不过，由于对当地地貌做了各种各样的修饰以使其具有"如画美"，这些指南并不靠谱。"我去年带上一套瀑布画片进入北部地区，又返回伦敦，"约翰·宾抱怨说，"压根儿就没有找到那些瀑布，尽管我知道自己就在离那些瀑布一英里或两英里的地方。"[②]

18世纪末，这些风景已赢得如画美的美誉。1801年，在一封写给乔治·伯蒙特伯爵的诗体书信《论英国画派给我们的鼓舞》（*On the Encouragement of the British School of Painting*）中，威廉·索斯比列举了具体的地点。在本书后面的章节中，我们还将与那些游客一起探索这些地点：

> 这里的美景更可爱，胜过阿尔比安
> 吸引着魔的漫游者，流连往返？
> 无论他是从高高的雪墩山顶凝望，
> 还是登上险要的劳都山崎岖的高岗，
> 山下怀河岸边翠绿的牧场，白色的悬崖，林涛翻卷，
> 朗高棱谷地使人奇思翩翩
> 在多坞，隔绝了尘世的嚣喧，

---

① ［约瑟夫·波特］，《论风景画》（*Essay on Landscape Painting*），第62—63页。

② 约翰·宾的《北威尔士之旅》（"A Tour to North Wales"），选自《托灵顿日记》（*The Torrington Dairies*, ed. Bruyn Andrews, 1936），第三卷，第254页。

罗蒙湖，隐士的桃源。

有时候，出现在绘画里的这些宜居美景会被涂上奇怪的亮色，特别是当艺术家是个意大利风景的狂热爱好者的时候。一道威尔士山谷中弥漫着地中海特有的柔和光线。理查德·威尔逊就是一个把本地风景改头换面的高手。他代表着英国画派发展史上的一个重要的过渡阶段。一处英国风景笼罩在意大利式的光线之中，这是一种改造形式，另一种则是意大利的前景配上英国的背景。透纳 1799 年的水彩画中有一幅就呈现出克劳德式的前景，中景则是克劳德式的小桥（见图 39），这种杂糅风格的风景画十分流行。很自然，在那些乡村别墅，诸如斯托和斯托尔海德（Stourhead）的"改进"花园里，它们得到了活生生的再现。

36

移植和归化克劳德的表现手法困难颇多，但民族主义正在勃兴，许多难题迎刃而解。我们已经看到这种民族主义乃是一股推动 18 世纪写景诗发展的强力。就以风景中的废墟为例。被风雨侵蚀或倾颓的古典神庙曾为克劳德绘画增色不少，它们很容易被移用到英国的乡村里，有钱人就在自己的花园里建造这类废墟。渐渐地这种做法受到了批评，梅森在《英国园林》里赞同有钱人应用"古典法则"建造他们的别墅，但是，不要滥用在造园方面。若在英国，搬用古希腊或罗马建筑的零碎儿"就是一个冠冕堂皇的谎言，嘲弄了历史的信用"：

这儿就是原因
为什么撒克逊立柱或诺曼底立柱处处可见：
它们营造的风貌，尽管粗野，但很不列颠[1]

奈特重申了梅森的警告："我们引进的任何装潢，/ 首先就得归化，符合本土的状况。"[2] 当然，大量的中世纪废墟、修道院和城堡颇能唤起不列颠人回顾自己的历史，正如沦为废墟的罗马神庙曾唤起了 17 世纪的

① 《英国园林》，第四卷，第 410—412 行。
② 理查德·佩恩·奈特，《风景》（1794），第二卷，第 284—285 行。

意大利人的类似情感一样。在英国，哥特风的复兴很明显就是一种民族主义现象，推动了对于本土古代废墟的美学欣赏，被神圣化了的废墟进入英国的风景画中，成为了伪克劳德元素：

> 尽管典雅化的趣味偏爱古希腊简洁高贵的分寸感，而非北方气候养成的那种不规则的粗野之风。……不过，乡村哥特废墟所展现出来的那种罗曼蒂克的野性，更能打动人心。[①]

到了 18 世纪末，不合国情的意大利光线渐渐退出了英国风景画。很大程度上，这是因为水彩画的发展所致。水彩画轻柔的色彩更能忠实入微地表现英国潮湿的氛围、变化多端的天空。水彩这种媒介特别适合英国的风景和气候，因此在 18 世纪最后的二十年里它得到了最令人惊叹的发展。在许多方面，它堪称英格兰的本土艺术，因此更容易摆脱传统油画范式的影响。关于水彩画的贡献有很多说法："它给予顽固的古典主义风景艺术最后一击，风景艺术所有的那些古典主义技巧相当于蒲柏和德莱顿的拉丁化的隐喻和明喻。"[②] "最后一击"说得很到位：我们看到这一世纪的画坛和诗歌界已经发生过多轮针对新古典主义的挑战。 37

水彩画最早的形式其实是"水墨画"（tinted drawing），通常用于地形记录。开始的时候，得先构图，用钢笔或铅笔仔细地描画出轮廓。然后，引入印度墨水，勾画初步的光影效果，再用简单的薄层水彩上色。发展到一定阶段，生硬的轮廓线得到改进，有了更多变化的颜料，一幅画基本上是通过一系列薄层水彩涂抹出来的。在桑德比的画作里，可以看见这种"改进过的风格"：水墨反复涂抹，逐渐加深，营造出景物接近前景的效果。[③] 在水墨画发展到水彩画的过渡阶段，这类画的地位说不清楚，另类得很，一半算描图（drawing），一半算绘画（painting），1782 年，有人在评

---

① [约瑟夫·波特]，《论风景画》，第 58—59 页。

② Bernard Denvir，《摄政时期的绘画》，选自《英国绘画和雕塑：从都铎王朝到维多利亚早期》（*English Painting and Sculpture: Tudor-Early Victorian*, 1962），ed. L. G. G. Ramsay，第 93 页。

③ 参见威廉·桑德比的《托马斯·桑德比和保罗·桑德比：皇家院士》（*Thomas and Paul Sandby: Royal Academicians*, 1892），第 114—115 页。

论约翰·罗伯特·科曾斯的作品时如是说道：

> 从构图来看，（他的素描）效果远在其他人的同类画作之上。它们自有独特的不凡之妙，在这一点上，它们和绘画一样；因为一般情况下，效果是不可能用填充轮廓线的方式制造出来的，而要通过光和影，以及其他更巧妙的方式。色块的用量一开始的时候就决定好了。①

水彩画能够表现各种微妙效果，这一新颖的特点从1760年开始吸引了人们。这一年举办了第一届公开画展。在世的英国艺术家参与，出售画作，画展为水彩画家提供了独立的机会。“一个产品的双倍市场”，老水彩画学会的历史学家解释道：

> 铜版工人提供了这种唯一的媒介，藉此设计者的艺术呈现在观众眼前，……除了把画作拿给出版商、通过印刷扩大流通量外，现在画家开始有兴趣用画作本身吸引那些想拥有原创性和独特性艺术品的买主。②

日益扩大的独立性带来的一个结果就是轮廓勾画方式（本是为了雕版之便）让位于更为微妙的水彩涂抹构图法。如此一来，印刷者发现它们更难以复制了。③

从用线条和薄彩描图到水彩绘画，这一转变可与对风景的态度的转变相提并论——后一点我们已经讨论过了。最初作为地形和档案记录的手段发展成了一种表达人对自然风光的情感的媒介。如果风景画创造出了“*应和千变万化的情感和心灵的感觉*”的意象——吉尔平在晚年如是写道，那么，“说风景画就像历史画一样也有自己的伦理，此言有什

38

① ［约瑟夫·波特］，《论风景画》，第76—77页。

② J. L. Roget，《老水彩学会史》，第23页。

③ 吉尔平名为《见闻》（*Observations*）的各种素描手稿被推迟出版，很大程度上就是这些原因，见后文第二部分。

么危害呢”?[1] 新旧世纪之交之时,约翰·斯多达特在其《本地美景评论》(*Remarks on Local Scenery*)中反思雷诺兹的观点,说即使他“几乎没什么细腻有力的情感,而对一个缺乏美术经验的心灵来说,自然却能够引发这样的情感”。科曾斯那些有着忧郁情调的山景画引起了极大的争议,这颇能说明水彩画的表现力。“科曾斯的画全然是诗。”康斯坦布尔曾这样说道。在透纳和哥廷(Girtin)的90年代的作品中,水彩画的情感表现力开始成熟。1799年,透纳说自己一点也不喜欢水彩画表达忧郁的系统方法,举例来说,就是约翰“沃维克”史密斯用的那一套:“透纳从不沿用既有的方法,他涂抹颜料直到表达出了自己的心中所想。”[2] 透纳和哥廷补上了我们感觉地形画和如画美模式(也就是风景诗)所缺乏的东西。

① 吉尔平,《论文两篇》,第25页。
② 引自 John Gage 的《透纳的色彩:诗歌与真理》(*Colour in Turner: Poetry and Truth*, 1969),第28页。

39 第三章　如画美趣味之演进，1750—1800

> 皮特先生……命令支起帐篷、上茶，他的法国号奏起音乐，宛如隐匿林间的神祇，……茶点之后我们信步走了一个小时，领略了几处美景，有的颇具罗萨笔下的野趣，有的则一派安谧，与落日余晖一起构成克劳德的画境。①

此话出自著名“才女”伊丽莎白·蒙塔古的书信，写于 1753 年。奢华的野餐地点不是罗马乡村，而是肯特郡的坦布里奇韦尔斯（Tunbridge Wells）。18 世纪中期，野餐是效颦罗萨和克劳德画意的方式，是伦敦社交界时髦的聚会，关于野餐的描写后来变得相当普通。

早在此信之前，1748 年，詹姆斯·汤姆逊已经发表了《悠闲城堡》（*Castle of Indolence*），其第一章的双韵体诗节描写了装饰城堡的风景画，显示了 17 世纪理想化风景各自的特点：

> 洛兰的一切，笔触轻柔，色调淡雅
> 狂野的罗萨恣意挥洒，渊博的普桑精细描画

① 《伊丽莎白·蒙塔古书信集》（*The Letters of Elizabeth Montague*，1813），第三卷，第 235—236 页。

正如我们已经看到的那样，对画境游的游客来说，最主要的激动来自于认出和追溯艺术与自然之间的相似度。这种由比较和联想而产生的愉悦早就有了。例如，1712 年，艾迪生在《观察家》上发表了《想象的愉悦》（*The Pleasure of the Imagination*）系列文章，对愉悦做了清晰的总结。艾迪生区分了想象的愉悦的首要来源，将事物或景象分为伟大（greatness）、奇异（uncommonness）或秀美（beauty），然后转向他称之为第二想象的愉悦，这类愉悦就包括我们对于比较和追溯相似度的热爱。当我们对"原初事物激发出来的理念"和"再现原初事物的雕像、图画、文字、声音激发出来的理念"[①] 进行比较时，我们尤其感到愉快。基于这个原理，"我们发现大自然的作品越使人愉悦，它与艺术就越相似"。[②] 这种第二愉悦对于画境游的游客至关重要。当他们置身北威尔士，瞥见一处美景，观景者就会激活早先的画例，感觉眼前的本地风景简直就是杜埃画作的完美再现；当他们站在奥斯湖岸边，感觉一首牧歌突然复活了，这个时候，艾迪生的第二愉悦可以说已经成为了游客的首要愉悦。塞缪尔·罗杰斯在威尔士游历见此美景时，由衷地感到满意：

40

> 我看见一个衣着褴褛的牧童，……立马就有了一种感觉，拉斐尔一定乐意画下来的。[③]

生活碰巧模仿了艺术——这就是如画美给人的最纯粹的愉悦。

就是这种第二愉悦使得蒙塔古夫人对"如画美野餐"欣赏有加。我曾提及奈特颇有联想论意味的观点，他认为自然美景对熟悉古典牧歌的人更具吸引力。他由此推进，断定"满腹画诗的观景者看到自然景色在他眼前展开，画家和诗人的生花妙笔自动涌现，而自然景色也愈富理想

① 《观察家》，1712 年 6 月 27 日刊。

② 同上，1712 年 6 月 25 日刊。

③ 塞缪尔·罗杰斯语，引自 C. P. Barbier 的《塞缪尔·罗杰斯和威廉·吉尔平：友谊与通信》（*Samuel Rogers and William Gilpin: Their Friendship and Correspondence*，牛津，1959），第 22 页。

美”。[①] 不过，联想很少像奈特所说的那样自动涌现，但他把欣赏如画美时的心灵过程说得很清楚了。

他所说的“理想美”来自自然景物和联想的交互作用，这个提法令人想到蒲柏如何以弥尔顿的伊甸园比附温莎林，而且想到新古典主义肖像画的一些技法。画家通过文学性和图画性的暗示来理想化人物，许多时尚肖像画就是这样画出来的，某个特定人物有意摆出文艺复兴绘画特有的那种姿态，显得气度不凡。例如，雷纳德·鲍森阐述了雷诺兹的《作为悲剧缪斯的西登斯夫人》（*Mrs .Siddons as the Tragic Muse*，1748）如何采用了米开朗基罗西斯廷天顶画中预言家的姿态，因而给悲剧缪斯增添了一些宗教意味。[②] 所以，蒙塔古夫人在描写她所看到的肯特乡村景色富有“克劳德的价值”时，她既是在表达自己认出二者之间的相似性的愉悦之情，也是在抬高某处风景的声望。

不过，如果他人也想分享这种愉悦，那就得先打下审美基础。蒙塔古夫人的圈子全是教养良好的精英，熟知克劳德、杜埃和罗萨的画作，熟读汤姆逊、弥尔顿、维吉尔和荷马的诗歌，熟谙联想式赏景的套路。后来的画境游游客虽然人数更多了，但依然来自精英阶层，水平与蒙塔古夫人他们旗鼓相当，甚至更熟悉绘画那套符码，虽然他们对于古典文学的符码可能不很在行。

说来说去，英国对于自然美的趣味发轫于外国的模式，受惠于拉丁诗人和17世纪风景画家描绘出来的意大利美景。在此背景下，如画美作为一种文化再创造，受到自信的精英分子的青睐，通过修业旅游和欣赏克劳德、杜埃和罗萨的画作或英国藏品，他们完成了自己的古典教育。41 但是，到了18世纪的60年代和70年代，有个明显的变化：古典主义的至高地位不复旧时，对奥古斯都文化的自信逐渐消减，并以各种方式表现出来。弥尔顿和汤姆逊开始与荷马和维吉尔争锋，托马斯·格雷实验用凯尔特神话作为诗歌思想和意象的新来源，（古典）文学和美术的衰

---

① 理查德·奈特，《分析性探究》（*Analytic Inquiry*），第147页。

② 雷纳德·鲍森，《象征与表达：18世纪英国艺术中的意义》（*Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*，1975），第85页。

退，许多批评家已经察觉并说了出来。[①] 严守理性规则、紧紧傍依古代范例、标准绝对的趣味开始解体，那些文坛领袖的散文连篇累牍地证明（有时也是无意之中）对于美的认知是主观性的、个人化的。[②] 墓园沉思和崇高的美学鼓励人们探索精神的幽暗区域。居家设计所体现出来的哥特和中国趣味与帕拉第奥理想混搭。正如大卫·索尔金所说，许多英国人前往意大利看到的古罗马让他们震惊：古典世界的要塞沦为了残石断垣，仅留下几片废墟，几处支架。[③] 古罗马的衰落给予英国人一种道德教训，这一点对于 18 世纪中期的文化相当重要。英国人对奥古斯都大帝的罗马的敬意也在消减，他们把奥古斯都本人看做是共和国自由和艺术的敌人。

这一时期的作家和艺术家是忧郁的、内省的、折衷的、疑似民族主义的，经常显得有气无力，对于现状感到迷茫，对于刚刚过去的历史颇不耐烦，对于遥远的过去相当着迷，于是，如画美的意识破茧而出，渐渐变得比蒙塔古夫人对肯特美景的赞许要复杂得多。我想集中讨论该世纪中期的奥古斯都价值观消退，以及这种消退对于随之而来的如画美趣味的贡献，我的讨论聚焦于废墟和园林这两个主题。如画美的两大理论家，威廉·吉尔平和尤维戴尔·普赖斯两人的写作生涯始于关于园林艺术的讨论。在发展如画美理论的时候，两人对这一时期自信衰减的合适象征——废墟念念在心。这也可以解释为什么“像一幅画”（like a picture）并非是对 18 世纪晚期如画美（Picturesque）的合适界定，实际上，也不是对现代偶尔使用的、小写的“如画美”（picturesque）的合适界定。

---

① 参见 John. D. Scheffar 的《18 世纪英国文学与美术的没落之理念》（“The Idea of Decline in Literature and the Fine Arts in Eighteenth-Century England”），选自《现代语文学》（*Modern Philology*）第 36 期（1936—1937），第 155—178 页，也参见 W. B. Bate 的《英国诗人与过去之负载：1660—1820》（“The English Poet and the Burden of the Past: 1660—1820”），选自《18 世纪面面观》（*Aspects of the Eighteenth Century*, ed. E. R. Wasserman, 1965），第 245—264 页。

② 参见 E. N. 胡克尔的《品味讨论：从 1759 年到 1770 年》（“The Discussion of Taste, from 1750 to 1770”），选自 *PMLA* 第 44 期（1934），第 577—592 页。

③ 大卫·索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，第 2 章。又参见 Laurence Goldstein 的《废墟与帝国》（*Ruins and Empire*, Pittsburgh, 1979），特别是第 1—4 章 .

第一节　废墟的诠释

“令人愉悦的忧郁”和“宜人的恐怖”是由废墟激发而出的两类情感体验，这两种体验都已成为18世纪中期趣味的重要特征。到了18世纪末期，作为最著名的游历指南作者之一，查尔斯·黑斯很肯定地说，“英语诗歌中，流布最广、人气最旺的两首诗当推布莱尔博士的《墓园》和格雷的《乡村墓园挽歌》”。[①] 它们均创作于40年代，后来连同爱德华·扬的《夜思》（*Night Thoughts*，1742—1745）和托马斯·帕内尔的《夜吟死亡》（*Night Piece on Death*，1722）一起被称为“墓园派”诗歌。

批评家莫尔专门研究了这一世纪中期的现象，根据统计资料分析，指出这一时期是当之无愧的“忧郁的时期”。忧郁是一种英国苦恼，逐渐赢得了“英国病”（English Malady）的恶名，1733年，乔治·奇恩博士论述该病的一本权威著作就采用此名。在前言里，他把这种“神经性的坏脾气”和“精神低落”归咎于英国的气候、饮食的丰富和对暴怒情绪的放任（邪恶尤为暴怒）以及都市拥挤的状况。他也注意到了近期上升的自杀率，判断自杀多由这种疾病引起。50年代，特别是在1755年，自杀似乎逼近了传染病在死亡案例中所占的比率。莫尔认为墓园派诗人及其后继者感受到了沉溺于忧郁而不能自拔的冲动，在这股流行情绪的推动之下，以迂回的方式发出了自己的诉求。于是，选择废墟一般的修道院和乡村墓地作为沉思之地，将其当做病态情感的宗教屏障。[②] 再到后来，就连宗教借口也弃之不用了。在其地貌诗的权威研究中，罗伯特·奥宾就注意到了18世纪80年代绝大多数英国诗人已将不安的情绪置换为对墓室的恐怖了。[③] 对“令人愉悦的忧郁”的迷恋驱使画境游的游客前去拜访修道院和

---

① 查尔斯·黑斯，《沿怀河远足》（*Excursion Down Wye*，1799），此书无页码。

② 莫尔（C. A. Moore），《英国文学背景，1700—1760》（*Backgrounds of English Literature, 1700—1760*，1953），第232页。

③ 罗伯特·奥宾，《18世纪英格兰地貌诗》（*Topographical Poetry in XVIII-Century England*，纽约，1966），第180页。



图 8. P. 德·卢瑟伯格，《阿尔卑斯山雪崩》（1803），泰特美术馆，伦敦。

城堡废墟。

废弃宗教借口，放任情绪，这样做的理由可见伯克写于 18 世纪 50 年代的《对崇高感与优美感之起源的哲学探讨》（*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*，1757，并于 1759 年又做了修订和扩展，后文简称《哲学探讨》）。伯克对于崇高美的概括影响甚大。他认为人类所知道的两种最强烈的本能，一为自我保存，一为社会冲动，保证了种族的繁衍发展（也是更大范围的自我保存）。伯克将优美与性欲联系在一起，依据不同年龄对于女性吸引力的感知来概括优美的性质：娇弱、轻柔、曲线玲珑、色泽细腻等等。如画美的鉴赏家很容易在克劳德的风景画里发现柔美宜人的女性化特质。因此，可用伯克的心理学术语分析风景中的优美。崇高美的特征，与优美不同，体现出令人恐惧的力量、晦涩和尖锐的对比。崇高美的画家是罗萨。崇高美使人感觉到的惊悚就是“宜人的恐怖”，欣赏者必须站在安全的距离才有可能享受危险。在卢瑟伯格的《阿尔卑斯山雪崩》（图 8）一画中，观景者，

即朝后奔跑的人物与临头大祸的关系可以被视为是对崇高美的一种实验。1749年，大卫·哈特利描述了这种特殊的愉悦：

> 如果眼见美景之中有绝壁、急瀑、雪山等等，害怕和恐惧的念头油然而生，不断加强，激活了其他的念头，感觉挣脱了痛苦，逐渐愉悦起来。[①]

《哲学探讨》一文强调要从感觉的层面解释崇高美和优美，这种解释无需由文艺复兴时期一些空洞的概念，诸如比例、有用或适度来决定，因为它们属于智性判断。在崇高美和优美唤起思想之前，它们已攫住了心灵。以后，我们会看到许多有关画境游的写作，一说起自己的反应时必会用到伯克式的术语。就连吉尔平也承认画境游的主要乐趣不是科学地分析美景（尽管这样做亦能使人乐在其中），而是非理性反应（irrational response）：

> 当一处壮观的美景（尽管其景物构成也许不甚合度）出现在眼前，强烈地撞击着我们，超过思想之力之时，我们的愉悦之情达到高峰，……思维活动暂停了，我们在感觉，而非观察。[②]

伯克的《哲学探讨》将各种情感内驱力分类并赋予它们一种庄严感。受其影响，一些道德哲学家开始挑战理性主义，理性主义不再令人信服了。休谟的《道德原理研究》（*An Enquiry Concerning the Principles of Morals*，1752）和亚当·斯密的《道德情操论》（*The Theory of Moral Sentiments*，1759）推动了"感伤"与"敏感"的流行，一种时尚应时而起，特别敏于感受自然。"到了卢梭时代，对自然已无'感伤的爱'的了。"[③]罗斯金如是写道。在此背景下，时髦的忧郁变成了一种条件（从心理学

① 大卫·哈特利，《人之观察：人的结构、他的责任及他的期望》（*Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations*，1749），第一卷，第419页。

② 吉尔平：《论文三篇》（*Three Essays*），第49—50页。

③ 约翰·罗斯金，《普雷特利塔》（*Praeterita*，1899，1949年由Hart Davis再版），第103页。

角度来说，相当有趣），如艾金在18世纪90年代所言："对于有教养的心灵来说，忧郁本身就是愉悦的源泉。"[①]于是，为哥特式的恐惧和病态的感伤主义找来的宗教托词可以扔掉了。

正如哈特利指出的那样，风景意义的崇高美须有危险的、令人敬畏、给人激励的美景，特别是得有荒凉的山景。马乔瑞·霍普·尼克尔森的《山之阴郁，山之光荣》（*Mountain Gloom, Mountain Glory*, 1959）是关于崇高美学的经典之作。此书论述到，荒野或山景，至少在18世纪的前三十年里，尚不是审美趣味的主流，然而对于这些趣味，已经出现了一些值得注意的表达，比如在艾迪生1712年发表在《观察家》上的系列论文《想象的愉悦》，或是贝克莱主教对某些读者的质疑——后者看见阴郁的森林、群山或其他有着"宜人的恐怖"的景物却不能感受"令人愉悦的恐怖"。[②]而更为雄辩的论述，出自沙夫茨伯里伯爵的《道德家》（*The Moralists,* 1709）关于未被改造的乡村的著名狂想段落：

> 那些自然的事物，人的艺术、自负，或怪想还没有玷污它们的本真秩序，没有打破其原始的状态，面对它们，我不能遏制自己的激情。甚至最粗糙的岩石、青苔斑斑的岩窟、奇形怪状的洞室、时续时断的瀑布都有着荒野特有的那种可怕的优雅（horrid grace），它们令人陶醉，呈现出一种壮丽之美，那些中规中矩的仿造，王侯园林相形见绌。[③]

请注意"本真秩序"（genuine order）一词。它其实巧妙地预见了奥古斯都时期对于畸形、不羁的荒野的反感，因为荒野是一种威胁，威胁着 45

① 约翰·艾金，《父亲给儿子的信，与多个话题相关，涉及文学和人生的行为》（*Letters from a Father to a Son, on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life*, 1794年第二版），第263页。

② 贝克莱，《对话II》（"Dialogue II"），选自《乔治·贝克莱作品》（*The Works of George Berkeley*, ed. A. C. Fraser，牛津，1871），第一卷，第302页。

③ 转引自《地方精神》（*The Genius of Place*，1975，ed. John Dixon Hunt and Peter Willis），第124页。

启蒙和开化了的人类强加给自然的那种秩序感。沙夫茨伯里这个狂想家，一度对牛顿井然有序的宇宙信心十足，现在却执着地相信原初的自然、粗糙、无序、未经加工、不拘一格才是本真秩序的根源，与之相比，人类的花园不过是中规中矩的仿造（formal mockery）而已。那些王侯的园林，当然很快就会与时俱进，趣味大变。如果自然［在自然事物的提供上[①]］不够大方，它的拥有者可以委托"万能的"布朗（"Capability"Brown）或其他造园师去建造时续时断的飞瀑，精心布置奇形怪状的洞窟，使其看起来不像是经过加工了的。

自然景色或人工作品中那些颓废、可怖、畸零和无序的意象大大地滋养了"宜人的恐怖"与"令人愉悦的忧郁"。关于兴起于 18 世纪末期的园林界的趣味，特别是混乱的趣味，芭芭拉·玛利亚·斯塔福写过一篇很精彩的论文。[②] 在承认伯克的分类的同时，她亦争辩道，混乱指向男性的、雄健的崇高性，是井然有序的阴柔美的对立面。游客现在欣赏的是"自然之中那些无垠无序的景物，或被'帕拉第奥标准'破坏或搅混的那些部分。混乱自有形式，这是一种特殊的形式，存在于人类精深文化将其覆盖之前"。沦为废墟的建筑呈现出一种回归自然的状态，因此要求肯定性的评价。为了厘清对于废墟态度的复杂态度，就得追溯晚期如画美趣味的演进，因此，我得把四五种美学反应一一分开，这似乎在用简图的方式呈现复杂的对象。我就冒险一试吧。第一种是沉溺于忧郁、墓园诗歌引起的恐怖以及崇高审美，可以称作对废墟的感伤的反应（sentimental response）；第二种可被称为对废墟的慕古的反应（antiquarian response），即试图重新建构想象中的废墟，或从一些建筑技法中汲取灵感；第三种反应是审美的（aesthetic），意味着对废墟的形式、色彩和装饰性本质感到愉悦；在 18 世纪 90 年代，艾金认为这种反应乃是一种新近发展起来的趣味：

① 此处为译者补充部分。——译注

② 芭芭拉·玛利亚·斯塔福，《浪漫风景的感知：插画游记与作为美学范畴的"殊异性"的兴起》（"Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of 'Singularity'as an Aesthetic Category"），选自 *Art Quarterly*, *NS I*（1977），第 89—124 页。

> 最新、最时髦的看待它们［废墟］的模式与如画美中废墟所起作用有关；就是在如画美的名头下，废墟大得风景画家和作家之宠。[1]

事实上，对于这种反应的新颖性，艾金言之不确。早在18世纪初期，这种反应已在布伦亨庄园（Blenheim）的设计中露出端倪。布伦亨庄园的建筑师约翰·凡布鲁爵士应邀帮助亨利·怀斯做场地规划。他想保留伍德斯托克（Woodstock）的中世纪府邸的废墟，以此作为建筑设计的一大亮点。他的理由之一后来被一些人视为是整个如画美运动的起源：凡布鲁坚持这栋老建筑要耸立在大树和灌木之中，便于人们瞥见（也许，这能令人回想《欢乐颂》中的塔楼"被簇簇绿树环抱，高高耸起"），"它会成为最好的风景画家所创造出来的最最宜人的景物之一"。[2] 对废墟的审美趣味，带着伤感情绪，这里还有一例，见于画家兼诗人约翰·戴耶的罗马来信（1724年）：

> 有一种魅力，与悠悠岁月相随，我总是认为：此时的凯旋门远比原初的它们美丽，……绿意深深，颓石横陈，……野草葳蕤，青藤匍匐，自成妙境，一种野趣，与艺术相辅相成，有些石头构件，或方，或尖，看似突兀，却增添了别样的美，以前不曾想到的美。[3]

46

第四种反应是道德的（moral），罗伯特·金斯伯格用了一个巧妙的比喻来说明这种反应："庄园里有处废墟，就好比在书桌上放着一个骷颅头。"[4] 从道德的角度来看，废墟成为了"死之象征"(memento mori)，18世纪偏好的一种象征，象征着人类愿望之空虚，这一点在戴耶的《格龙珈山》（*Grongar Hill*）一诗里得到优雅的表达。诗人面对一处城堡废墟，

① 约翰·艾金，《父亲给儿子的信》，第269—270页。这一段转引自Patrick Conner的《迈克尔·安吉罗·茹克尔，1746—1801》（*Michael Angelo Rooker, 1746—1801*, 1984），书中有段关于这一时期的废墟的讨论，相当精彩。参见第62—85页。

② 凡布鲁写于1709年6月的信参见《地方精神》一书，第120—121页。

③ 转引自Goldstein，《废墟与帝国》，第36页，

④ R. 金斯伯格，《废墟美学》（"Aesthetics of Ruins"），选自*The Bucknell Review*第18期（1970），第89—102页。

陷入了沉思：

> 然而时间见证，它举起的重锤，
> 夷平了巍峨的壮观，
> 还见证，断壁废柱，
> 国家的虚荣，化为灰烟，
> 命运的微笑，奄忽即逝，
> 一时的统治，不过残垣，
> 一缕冬日阳光，就是骄傲与威权，
> 所能拥有的，从摇篮到墓园。[①]

在这里，道德的诉求与一种历史感紧密相连——废墟就是一种意象：大自然将虚荣的暴政夷为平地。换言之，第五种反应可称做政治的反应。对18世纪而言，沦为废墟的城堡是解放的象征，象征着摆脱了哥特式的封建主义。在赫德虚构的《道德与政治的对话》（*Moral and Political Dialogues*）中，艾迪生大声呼吁："相信我，那些往昔的伟大，立于公众自由和私人产业废墟之上，它们遗留下来的东西，我从来没见过，我要庆贺自己生在这个时代，即使最普通的国民也像国王的宠臣一样自由而独立，他的财产，不管是什么，也像首相的财产一样安全。"[②] 城堡的宗教对应物则是沦为废墟的修道院，象征着英格兰驱除了罗马天主教的"迷信"。基于政治和美学的标准，普赖斯如是认为："这些一度辉煌壮丽的修道院的废墟是这个岛国的骄傲与自豪的象征，我们为之感到骄傲，不仅仅因为它们具备如画美；我们也许为之感到自豪，是因为暴政和迷信的大厦溃败成一片废墟。"[③] 从这个角度来看，宗教改革运动对于英国修道院的破坏就值得称赞了，而且经常得到称赞。威廉·申斯通就称亨利八世的行为为"正

① 《格龙珈山》，第84—92行。

② 理查德·赫德，《道德与政治对话：与骑士精神和罗曼司有关的信》（*Moral and Political Dialogues: with Letters on Chivalry and Romance*，1771年第四版），第153页。

③ 普赖斯，《论如画美》第二卷（*Essay on the Picturesque* II，1798），第301页。

义的浩劫”（righteous havoc）：

从那耸立的高处，带着恐怖的声音
将傲慢的修道院横扫：穹顶下的四壁，
撕裂开来，修士淫荡的场景
完全暴露！每个愤怒的修士
从妓女身上爬下，暗暗发出
徒劳无益的诅咒。藏污纳垢的密室，阳光射进
一目了然，罗马的欺诈行径……[①]

47

吉尔平把亨利八世野蛮的继承者克伦威尔比作“如画美的天才”。克伦威尔每到一处，“从不忽略欣赏点缀着壮丽废墟的乡村美景”。这种错综的态度，在18世纪并不少见，甚至早在16世纪30年代，在大量修道院毁坏之后，才隔了两三代，一股怀旧和尚古热情就开始勃兴，与此同时，人们对摆脱罗马天主教会的宗教改革赞美有加。[②]

对申斯通来说，如今，这些留在风景中的废墟的用途只有：

……为乡村添上优雅，定住我们的视线
乔治王的儿子，欣然乐见，
留给更好的时代，美丽胜过从前！

图9是巴蒂·兰利的《新原则》一书中的插图（1728），展示了如何配置一处废墟——就是让它出现在林荫大道的尽头。跟普赖斯一样，申斯通认可两类废墟价值：政治性的评价（征服傲慢的封建主义和“迷信”）

① 威廉姆·申斯通，《修道院废墟，或迷信的效果》（*The Ruined Abbey; or the Effects of Superstition*），第二卷，第344—353页，文本选自George Gilfillan的《威廉姆·申斯通的诗意作品》（*The Poetical Works of William Shenstone*，爱丁堡，1854）。

② 参见Margaret Aston的《英国废墟与英国历史：分解和过去的意识》（“English Ruins and English History: the Dissolution and the Sense of the Past”），选自*Journal of Warburg and Courtland Institute*第36期（1973），第231—255页。

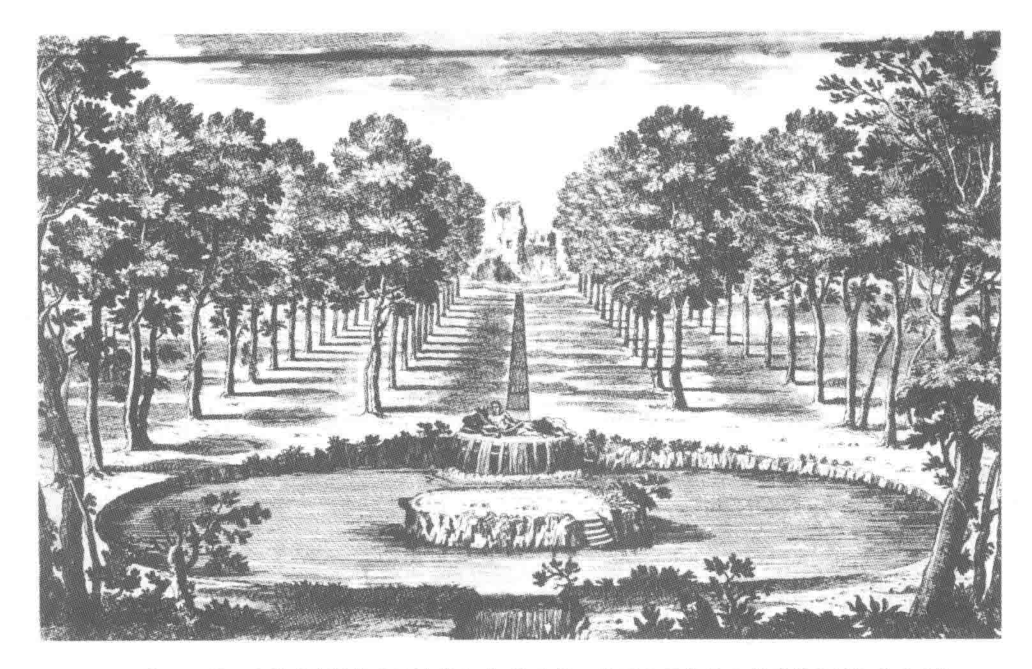


图9. 巴蒂·兰利,《透视角度的林荫大道,尽头是一处罗马风格的古代建筑废墟》,选自《新原则》(1728),大英图书馆,伦敦。

48 和审美性的鉴赏("为乡村添上优雅"、"定住我们的视线")。在其关于园林中的废墟的散论中[①],申斯通又做了一些补充,这篇散论相当重要,我们以后还会谈到:

> 崩塌瓦解的结构看起来是从不规则的表面,也即参差多态(Variety)和引人想象的体量中获致一种使人愉悦的力量,去想象它们原来有多宏伟,去追忆是什么样的事件和情势造就了浓浓古意的壮美,只要是涉及到崇高与庄严。

此处谈到了愉悦的三种来源:形式上的参差多态、想象性的建筑复建以及浪漫而具历史意义的联想。18世纪中期,人们对废墟的态度形

① 威廉·申斯通,《园艺随想》("Unconnected Thoughts on Gardening"),最初发表于Dodsley的两卷本《威廉·申斯通的诗歌与散文作品》(*The Works in Verse and Prose, of William Shenstone*, 1764),本文重印于《地方精神》。《随想》和吉尔平的《园林对话》长度中等,所以我没一一标注来自这两部作品的引文的页码。

形色色，大相径庭，甚至互不相容，在此语境下，如画美趣味的发展相当复杂。典型的奥古斯都废墟观与如画美时期的废墟观形成冲突：前者看重废墟的道德与政治寓意，后者喜欢废墟所具有的参差多态之美。在吉尔平早期关于风景美学的讨论《斯托园园林对话》（*Dialogue upon the Gardens ... at Stow*, 1748）中，这两种冲突显得格外突出。[①]

《园林对话》在两位斯托园的绅士游客之间展开。他们从南边进入园中，第一眼看见的景物就是一座假山，将八角池塘与小湖分开，湖岸上有一处人造的隐庐废墟，两个人都认为此景"颇具如画美"，无意之间，吉尔平使用、记录并发布了"如画美"这一术语。不过，有位游客对废墟所激起的感情感到困惑，不禁想知道："为什么较之完美状态的多样和丰饶的景色，废墟更令我们陶醉？"对此，他的朋友给予的回答堪称意义重大，关系到后来的如画美理论之发展：

> 是的，你无法区别道德美和自然美之间的差异吗？毫无疑问，在沉思的时候，我们的社会情感会从完美之物、从丰饶而怡和的乡村景色中发现乐趣：在那儿，房舍俨然，田畴整饬，一切便利有用。但是，这样的规整和严谨无法给人想象的愉悦，除非弄出些不同的景色，与其形成对比。

这番甄别自然美和道德美差异的议论颇使大多数奥古斯都派人士不安，它简直就是公开叫板他们尊崇的新古典主义价值观，这种价值观视物质美为道德美的表现。但是，吉尔平坚持要将二者分开。尽管他能从象征学的角度解释斯托园的园林建筑，但在这里，他并未考虑到申斯通和戴耶津津乐道的废墟所激起的道德或政治愉悦。吉尔平的评论之中包含着这样的蕴意：想象是非道德性的（the imagination is amoral），与社会原因、实用性或便利并不相干：

① ［威廉·吉尔平］，《关于正直而令人尊敬的科巴姆子爵在白金汉郡的斯托园园林的对话》（A *Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobbam at Stow in Buckinghamshire*, 1748）各处。

> 自然独自击发想象，……一座方方正正的建筑也许很少能使我们感到愉悦；但一块美丽的岩石，如果布置得巧妙，光影陆离，缀以开花灌木、长青藤蔓和枯死树枝，那就令人赏心悦目了。

49 这种吸引力几乎就是视觉性的。住在一座方方正正的房子里，肯定会更舒服，但是想象更青睐“古老的橡树和松树拱卫着凋败的废墟”，斯托园里的隐庐就是这样，区分得非常彻底。想象或幻想（fancy）从似乎与道德，即社会情感诉求相反的事物中求得满足。既然画家的主要关注放在给予想象性愉悦的事物上，那么“如画美”这个形容词就很自然地被用于这类毫无功利色彩的景色了。

吉尔平《斯托园园林对话》的背景本身就是一个难题。花园中的废墟名分不正，焉能激起人们去做怀古之思。尽管两位游客数次描述的隐庐显得非常古老，其实它还没有吉尔平的岁数大呢。刻意布置出来的假冒废墟引起了一种感伤情绪的错乱可从一则令人忍俊不禁的故事中得到验证。某位天真的绅士游客造访一处著名风景园林。他向充当导游的园丁感慨说，眼前恢弘的废墟一定很古老。园丁说道：“啊，先生，我主人修建的下一个还要更古老呢。”[1] 废墟的真正年头无关紧要，它们以前并没作为正儿八经的建筑存在过，这一事实也无关紧要。威特利这些园林理论家们就曾劝告过，在构思建筑倾颓的局部时还是得遵循精确的原则，要使人能够看得出来建筑的原样，但是很多废墟建造者并不细心谨慎。涉及到人工废墟的问题，他们那种尚古的好奇心往往显得荒唐可笑。这些废墟设计或是用于道德说教的、象征的目的，比如斯托园里古代美德神庙和废墟形态的现代美德神庙之间不言自明的讽喻关系，或是单纯地激发模糊而感伤的联想。

当造园师把真正的中世纪废墟与当代的装饰性建筑（folly）拼接在一起，就像凡布鲁在布伦亨庄园所做的那样，人们对此又是怎么看的

① “M 先生”，《南威尔士等地之旅》（“Tour to South Wales, etc”, 1801），见威尔士国家图书馆，手稿 MS.1340 C，接第 120 页。

呢？一个很好的例证就是喷泉修道院（Fountains Abbey），约翰·艾斯拉比在18世纪60年代晚期把它纳入他建造的斯笃德利皇家花园（Studley Royal garden）。难题在于如何在一个把真正的古迹及现代仿品与现代园林设计协调一致。在吉尔平看来，艾斯拉比并没有做到，他的设计中没有充分突显老修道院的价值。环绕修道院废墟的草坪修剪得过于整洁，园林业主试图修复废墟。"这种想让废墟看起来气势辉煌的念头实在很荒谬"，他想道，在一个明显已被遗弃的荒凉之地出现的这些人手打理的新近痕迹太不自然了。在一个真正的废墟上，人工的痕迹应该被消除得干干净净：

> 世世代代深植土地之中，完全融于其中，最后看起来就是它的一部分；我们视它为自然的杰作，而非艺术的成就。[1]

废墟使画境游的游客着迷，部分是因为废墟引发他们追问人与自然之关系以及这种关系怎样通过虚线与变色呈现出来，尽管吉尔平要求区分道德和审美两种反应。艾金认为，在寻找如画美的游客眼里，"艺术的线条道是规整，却与自然自由而断裂的线条相抵触"，废墟代表着艺术屈服于自然： 50

> 常青藤缠绕着哥特建筑的穹拱，给毁弃的窗户覆上一层绿网，开裂的尖塔，缝隙间树丛横逸旁出，……这一切全是自然奇异的笔触，化为艺术的图案，任何壮丽的美化之工也无法模仿。[2]

然而，废墟也对一些如画美理论家提出了一些难题。我们会看到，普赖斯不得不把废墟的讨论搁置一旁，因为废墟，特别是那种纪念碑尺度的废墟引发出很复杂的反应，以至于理论家需要将废墟的形式品质和如画品质抽离出来，分别考量。尽管吉尔平主要关注的是放在形式和色

---

① 吉尔平，《湖区见闻》（*Lakes*），第二卷，第187—188页。

② 约翰·艾金，《父亲给儿子的信》，第226页。

彩方面，但他也认为人们对废墟的反应取决于丰富复杂的联想。道德的反应有现成的储存，可供应景之用，不过，通常他的反应把模糊而感伤的联想与画家的虚线技巧、突兀的明暗处理、色彩和纹理柔化的多样性混合在一起。就此而言，他是18世纪后三十年画境游游客的典型，这些废墟的热爱者，熟谙崇高美的美学，富有时髦的易感性，通晓风景分析的鉴赏词汇，注重情绪、色彩和构图。他们的奥古斯都派前辈，总体上来说，为园林建筑和雕塑的象征性诠释以及沦为废墟的城堡和修道院所蕴含的意义所激动。在论及园林雕塑时，维特利如是写道："所有这些装置，象征（emblematical）多于表达，……它们不会使你很快生产印象，你得对它们加以审视、比较，也许还有解释，才能彻底理解。"[①] 这种智性的孜孜以求，对后来的游客而言，显得特费劲、特无趣。索尔金把人们的态度转变上推到18世纪60年代，在这一时期，"一帮英国艺术家开始制造废墟，刻意突出废墟的特殊部分，淡化总体概念或秩序的理想，以此给予模糊的情感愉悦，反对那种特定的智性指导"。[②]

第二节　道德的、感伤的、如画的园林

正如R. 鲍森、J. D. 亨特及他人所阐述，截止到18世纪末期，英国园林发展史就是一部不断变化的趣味变迁史。早期，园林和园林里的装饰性建筑被看作是寓意画册或风景画（paysage moralisé），库普山上的邓汉姆就这般解读所看到的风景的，许多景物后来得到模仿以及缩小，被移用到园林之中：秀丽的小山和山谷、专为沉思而设的林间空地、古代建筑的残部。阿农山规划的道德石园将这种做法用到极致。[③] 这个园林相当于一个道德考试，邀请游客从园区边界开始选择不同的小路进入，这些小路各有其名，诸如荣誉之路、财富之路、勤劳之路，但只有

51

① 托马斯·维特利，《现代园艺观察》（*Observations on Modern Gardening*，1770），第119—120页。

② 索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，第109—110页。

③ 参见David Watkin的《托马斯·霍普（1769—1831）与新古典主义理念》[*Thomas Hope (1769—1831) and the Neo-Classical Idea*，1968]，第148—151页。

一条通向园子中心的幸福神庙和满足洞穴。其他地方的园林的象征性建筑（如斯托园美德神庙）和雕塑都力图表现各种道德箴言。乔纳森·泰耶靠近多尔金（Dorking）的庄园就包括一处死亡阴影山谷，象征不信教者在痛苦中垂死挣扎，与基督徒在宁静中渐渐安息形成对照。[①]

后来，园林被看做是三维的17世纪风景画画廊（它们对绘画的图像性体系做了修改）。“每次游园就相当于走过一系列绘画。”[②] 在考察了这类园林之后，沃波尔如是说道。蒲柏和威廉·肯特被视为是首先“实践园林图画”的人。据史宾斯所言，正是蒲柏提出了这一观点：“所有的园林都是风景画。”[③] 风景画家成为了处理中近景的样板。在沃本（Woburn），菲利普·索思科特就利用当地景物，加以变化，营造出几乎与克劳德风景画相符的美景。小山和圣安妮教堂的废墟，就如邓汉姆一个世纪前的废墟一样，象征着宗教奢华，但是现在却成为一种时髦的手法，仅仅“定住景深”：

> 顺着通往别墅的主线望去，前景是处草坪，中景是条蜿蜒的溪流，岸边点缀着灌木和乔木，背景是隆起的小山和掩映着教堂废墟的一排乔木。[④]

画家也影响了色彩布置，亨利·霍尔评论道：“绿植应该大片大片地出现，一如绘画中的阴影部分。”基于类似的原理，“可以通过适当布置灌木丛的浓密程度、开阔地带而获得园林的光影效果，对此，眼睛是最合适的裁判”。[⑤] 申斯通位于什罗普郡的丽骚诗庄园（The Leasowes），根据罗伯特·杜德斯利1764年的《描述》（“Description”），其主要美点是“层次分明的景色布置”。[⑥] 环游全园，一路间或布置上了座椅，便于游人观赏

---

① 《斯彭斯》（*Spence*），第416页。

② 《逸闻》第四卷（*Anecdotes* IV，1786），第309页。

③ 《斯彭斯》，第423页，第252页。

④ 同上，第413页。

⑤ 同上，第418页，第1739页。

⑥ 《描述》收录于Dodsley编辑的1764年版的申斯通《作品集》（*Works*）。

各异的景色，每处景色都按照画意起了名字，题刻在椅子上或在椅子附近，这样的园林迎合了高雅的贵族趣味，正如申斯通本人的造园思想所提倡的那样："景物应该像绘画那样，唤起更多的判断或恰当的想象，甚于直接吸引人们的眼睛。"很明显，所选择的景点和罗马诗歌题刻之间的互动关系是专为鉴赏家而设计。不过，丽骚诗庄园与感伤的时代相当合拍。那种情调，或者"风景的特别气质"——"野蛮"、轻灵、忧郁、恐怖——都因为一些"恰当的附属景物"，诸如骨灰陶瓮、情人长凳而得到强化。

画廊阶段的园林大都已清除历史意义的雕塑和古代纪念物，与感伤阶段交织，或者让位于感伤阶段，变得参差多态，使人感到一座园林乃是情调的融合。如画美风尚勃兴，混入感伤主义，人们对原来的园林不耐烦起来。吉尔平写道："通过研究自然，我们的趣味变得越来越微妙，艺术品则显得越来越无趣。"[①]

52

对趣味演变的阶段如是标签不免过于简单化了。我们需要精确地辨析关键的变化，吉尔平的《斯托园园林对话》乃是变化的信号：对风景的反应，从道德主导转向美学主导。此时，回顾贺拉斯式的原则（被奥古斯都派作家奉为圭臬）也许有些作用，该原则认为艺术品应该给人教诲或使人愉悦，或同时兼备这两种功能。"一座美好的园林，其目的和设计，必须既实用又使人愉快。"巴蒂·兰利在《新原则》中（1728）如是说。[②]如果我们把这一原则用于园林欣赏，我们就会期望园林应该是象征意义和美学意义的完美结合。正如我们所看到的那样，蒲柏的温莎林就体现了这种结合，戴耶从格龙珈山上看到的美景也体现了这种结合。作为画家兼诗人，他契合了奥古斯都趣味，既欣赏阳光照耀之下开阔的风景，也欣赏河流与人类生活之流，以及与作为报复国家虚荣之象征的教堂废墟之间的类比关系。孪生的满足——道德的利益和美学的愉悦——得到了清晰的表达：

于是，自然的绣衣，

① 吉尔平，《论文三篇》，第 57 页。
② 参见《地方精神》，第 178 页。

指点我们散漫的情思，
于是，她的绿装，欢乐洋溢
驱散我们的犹疑。[①]

这类风景既是教诲也是愉悦，它平衡了道德价值和美学价值。但是，到了18世纪中期，二者的平衡改变了，天平倾向了美学价值，这一转变相当明显，正如我已经指出的那样。不过，更早的时候，这一转变已在1712年《观察家》（*Spectator*）发表的系列论文《想象的愉悦》中露出了端倪。艾迪生所关注的愉悦来源于可见的物体，因为"视觉乃是我们所有感觉中最完美最愉快的一种"。一旦视觉和依赖于视觉的愉悦这样被分隔开并加以升华之后，那么，视觉就能获得那种程度的美学自主性（aesthetic autonomy）——这样做不算太胆大妄为，而正是美学自主性使得吉尔平所描述的如画风景如此醒目——华兹华斯后来轻蔑地把它称作是"眼睛的专制"（the tyranny of the eye）。[②]

正如我们在《温莎林》所见的那样，蒲柏的风景依旧混溶着道德价值和美学价值，他在著名的讨论造园的书信《致伯灵顿的信》中，强调良好的判断力（good sense）、尊重自然和实用、反对造园时的种种挥霍铺张之举。他所说的好的趣味总是意味着一种道德品质，园林就是通过设计和节俭的方式来传达出道德品质。他宣称斯托园就体现了自己的造园理想："一件令人惊奇的作品。"七年后，斯托园成为吉尔平《斯托园园林对话》的背景，他将《温莎林》那句"和谐的不和谐"双韵体诗改编成此书的题记："在这儿，我们见到，秩序与变奏，/ 在这儿，一切大不同，一切又合奏。"他的代言人发现有必要提倡道德标准与美学标准分离，以便解释废墟与人工石山那种特别的吸引力。而另一个对话者则怀疑这种解释以及二者的分离，他引用了蒲柏的书信："只有实用能使造园花费显得正当。"他问道，斯托园的庄主拿出一大片肥沃的土地造园，仅仅只是

53

① 《格龙珈山》，第99—102行。

② 论及他谓之的"视觉主义的胜利"和传统图像学的衰落，参见R. 鲍森，《象征与表达：18世纪英国艺术中的意义》，第48—57页。

为了视觉愉悦，这样做正当么？一座巨资修饰起来的园林如何对公众有用，如果他仅仅只强调想象力的愉悦和“自然的”花园的资源？艾迪生很清楚地提倡装饰性园林以及打破利益 / 愉悦之间的平衡会带来什么样的经济后果（《观察家》,414）：

> 的确，如果把土地与牧场和农田隔离，它会给公众带来不良后果，也对私人业主没什么益处，……但为什么不能把整个庄园变成一种园林式的种植园？这样既能产生利益，又能给人其他的愉悦。

《斯托园园林对话》一书为装饰性园林提出了各式各样的辩护，头一条就是经济角度的争辩（借用了《致伯灵顿的信》的观点）：造园可以雇佣很多穷人，带动本地商业。接着就是为美学愉悦辩护：

> 我必须承认，美学趣味经过提升便与美德趣味之间有一种看得见的联系：当我坐着聆听圣乐，为之陶醉；当我站着，欣赏壁画，为之倾倒；当我散步，乐在其中，我能感到自己的心胸更加开阔、见识更加丰富，灵魂要么朝向宗教，要么激发出善意——一句话，我不禁想到这种升华了的愉悦之情会促使我成为更好的人。

自然，这番从道德的角度对大型装饰性园林的肯定相当合宜。作为“改进了的”自然的翻版，斯托园成为有价值的艺术品，犹如恢弘的音乐、文艺复兴的绘画。从逻辑上来讲，应该用属于艺术批评范畴的标准和词汇评鉴园林。换句话说，无需从经济角度来判断大型庄园是不是有什么经济贡献，因为经济贡献提供不了美学愉悦。因此，一个庄园的实用部分，也即最能体现整齐划一的设计的效率的那些部分，如厨房园圃、庄园办公室、大片的木材场，就得从园林主体划分出去，或者藏而不露，或者伪装起来（比如，把牛奶场的建筑用上哥特式的外墙）。这样做几乎等于表明：风景的美，与精耕的农田和整洁的庄园建筑无关，却与荒芜的田野和建筑废墟有关。在看到从前富饶的温切尔西显示出如画美的时候，吉

尔平打趣地说："商人的损失正好是画家的收获。"[1]

在吉尔平有关风景美学的辩论中，设计形式是其优先考虑的因素，对于蒲柏有关园林设计的道德和经济标准，他只是一笔带过，那么，申斯通的《园艺偶感》（*Unconnected Thoughts on Gardening*）则完全摒弃了他们的观念。题目本身就强调了论文的非系统性性质（unsystematic nature）以及不规则设计所具有的如画美特点。申斯通把园林分为三类：厨房园圃、花坛和"风景"或"如画园林"。他关注的是最后一种，认为这类园林"以其壮观、美丽和参差多态愉悦了我们的想象力"。这里再次重复了艾迪生的观点。对于实用或"便利"，这类园林不予考虑。吉尔平在欣赏斯托园时，就没想到什么实用或便利。申斯通非常了解自己的美学先驱——艾迪生、杰拉德、伯克。他从艾迪生有关想象愉悦的三个来源的观点中汲取营养，他也同意伯克的看法：比起优美，崇高美有着更深沉的作用。他首要的关注在于园林设计，如何经营才能使园林提供最大的视觉愉悦。出于这样的考虑，他认为画家是最好的园林设计师。画家知道安排景色，引入令人遐思、参差多态的形式和色彩的最佳方式。这里，"参差多态"成为风景欣赏的主要考量："破裂的岩石、崎岖的地面，我们很少将它们与美或壮观联系起来，但是，它们在附近的一片绵延的草地上出现了，难道不像井然有序的景色一样，令我们感到愉悦么？"参差多态必须有其美学地位，不是为了衬托崇高美或优美，它本身就与二者一样重要，能够唤起同样的愉悦。岩石破裂的线条、粗糙的纹理、从整洁的草地到崎岖的牧场或从花坛到山地的过渡景区就体现出了参差多态之美：

54

> 在我看来，参差多态之美很大程度上源自新颖性［艾迪生所说的 uncommonness 或 novelity］，当眼睛从一种形式或色彩转看到另一种不同的形式或色彩时，就会发现某种程度的新颖，眼前的景物

[1] 吉尔平，《1774 年夏汉普郡、萨塞克斯郡和肯特郡海岸见闻，主要和如画美相关》（*Observations on the Coasts of Hampshire, Sussex, and Kent, Relative Chiefly to Picturesque Beauty: made in the Summer of the Year 1774*, 1804），第 61 页。

立即使人得到满足感。

当然，参差多态必须保留一种受控的效果。画家在画布上作画，他最有兴趣的景色，按照詹姆斯·克拉克在《湖区览胜》一书中的说法，就是那些“体现了一种不规则的对称”的景色。当眼睛从一种形式或色彩转看到另一种不同的形式或色彩，我们就能体验到蒲柏在《温莎林》中描写的“这儿……那儿……这儿”的结构（见第一章相关部分）。申斯通的“参差多态”得之于艾迪生的“新颖性”，又由弥尔顿、蒲柏、戴耶和汤姆逊的写景片段演变而来，滥觞于“和谐的不和谐”概念以及诸如“如此迷人，如此新颖”的格龙珈山景色描写。不过，申斯通的“参差多态”是如何与“如画美”联系起来的？为什么不直接把如画美当做参差多态？原因在于，营造这种受控的参差多态的权威原则不再来自智识性的讨论（诸如“不和谐的和谐”），而是来自风景画家的艺术：“风景应该多种多样才能画到画布上。”

由是，申斯通建议造园师必须对风景画家的作品烂熟于心，他还得对风景诗的著名写景片段了如指掌。斯蒂芬·斯威策流行甚广的园林设计著述《乡村风光平面图》（*Ichnographia Rustica*）就频频论及弥尔顿的伊甸园的写景段落以及蒲柏的《温莎林》的开首诗句，将此作为自然花园的范型。造园师的另一个权威则是大自然本身。“首先追随大自然，”蒲柏在《论批评》一书中如是劝告诗人和批评家，“你的判断由此形成/取决于她的标准。”这是最抽象概念的自然，意味着秩序的法则、宇宙间的稳定性与永恒性。不过，这一概念的自然，经过微妙的变化，渐渐趋同于显示出物质特性的自然世界，与艺术或人工之物区别开了，远离人手的干预。“只有自然才能激发想象；艺术的本分就是改进自然，如果做得过多，我们就认为她出格了。”吉尔平在《斯托园园林对话》中写道。因此，风景园林的鉴赏家不仅需要熟悉适当的诗人和画家，还得具备鉴赏大自然的资格。换句话来说，他得成为一个画境美游客。

吉尔平在《斯托园园林对话》里已经暗示了这一前提要求。有个朋友提到了自己三年前在坎伯兰郡（就在吉尔平出身地附近）的游历。面

对种种美丽的自然风光，有一样最让他动心。他忍不住希望斯托园园主也能拥有同样的材料加以利用，“这样他就能营造出最为壮丽的图画”：

> 那里到处都有千姿百态、富于装饰效果的岩石，或散布于危崖，或耸立于山间，或掩映在最美丽的树林之中，目光所及是迤逦展开的最秀雅的山谷；更不用说还有河流上下处处的迷人美景了，蜿蜒的河流展现出河岸最美的形态，与乡村妩媚的精致交错在一起，远及蓝色的山峦，如此迷人，展示了大自然杰作的一部分，好像到处都能看到。

这里提到“大自然的一部分”，显得格外突出的是其构图的参差多态和迷人的视域，讲述者声称，在这儿，一个造景的天才能将自然的一部分变成“一幅最为壮丽的图画”。他的话如实反映了画境游的活动——游客足迹遍及英国景色壮丽的地区。约翰·斯多达特记录了自己在1799年和1800年两年间所做的苏格兰之行，将画境游游客界定为旅行家，他“评鉴大自然美景和他已经熟悉的艺术规则，并在想象的过程中调整美景的标准以及自己的审美预期”。[①] 在艺术的指导之下改进自然遂成为园林设计师的职业原则，而画境游的游客也会使用这一原则，不过只是他在书写游历日志、在速写本上描景的时候。根据这一原则，他修正自己的风景评价，修改自己所画的风景。

沿着吉尔平的《斯托园园林对话》和申斯通的《园艺偶感》所透露出的观念和争辩的大致轮廓，我们就能进入如画美理论的核心，它将在18世纪后三十年得到极大的发展。伯克的《哲学探讨》认为美的感知并不取决于对所看景物的实用性或恰当比例的理性认识，这一观点有力地打击了古典主义美学标准。在谈到对于渐变、光滑和娇小的直接反应时，他认为“理性对于激情产生的影响没有一般人所认为的那么广泛”。[②] 后 56

① 约翰·斯多达特，《关于1799年和1800年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》，第一卷，第2页。

② 伯克，《哲学探讨》（*Enquiry*，1757，1759年修改版），第72页。

来，申斯通、吉尔平和普赖斯都从他对于古典主义的挑战中汲取营养，发展了如画美美学。他们走得更远：90年代的如画美审美趣味不仅完全摒弃了实用性和比例，而且特别青睐古旧和粗糙，视它们为最雅致的美学魅力。参差多态具有绝对的重要性。在世纪末期，园林设计采用变化丰富的纹理和轮廓来营造废墟所有的那种崎岖和不羁的景象。参差多态的趣味开启了后来的如画美运动对于崎岖和蓬乱的执念，而反实用性的倾向则导致了如画美运动对于废墟、茅舍、吉普赛人和乞丐的偏爱。

第三节　卑微的位置：18世纪90年代的如画美学

吉尔平的第一本游记《怀河见闻》（1782）向游客宣告了“新的追寻目标”。不是探索英国各地的文化风物和人的风俗，而是“根据如画美的原则去研究一个国家的面孔”。怀河河谷成为实现这一目的的上选。1770年，从怀河之行归来不久，吉尔平热情洋溢地写下：“如画一般美丽的景色，无以言表。”按照他的“标准”，河谷一带的许多景色相当“正确”（correct）：“简直无需改动就可直接把它们搬进画布。它们就是绘画。”[①] 最后这句话足以解释，这一阶段吉尔平所谓的“如画”与他1768年在《论印刷品》（*An Essay Upon Prints*）一文中的界定一致：“这个术语表达了那种特殊的美，与绘画合体。”[②]

诚如人们经常注意到的那样，吉尔平对“如画之美”（picturesque beauty）的使用相当随意，认为如画美与优美并不冲突。但是，二者之间的区别早就存在。他所说的那种与绘画合体的“特殊的”美，其实与我们所见的四周世界并非完全一样。后一种的美通常需要修改才能与绘画合体。在18世纪90年代有关如画美的讨论中，相关话题屡屡成为争议的核心。

威廉·吉尔平，一个学校校长和乡村牧师，很不情愿地成为了一个理

---

① 1770年7月3日的信，转引自C. P. Barbier的《威廉·吉尔平：他的绘画、教学以及如画美理论》（*William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*，牛津，1963），第50页。

② 吉尔平，《论印刷品》（*An Essay upon Prints*，1768），第72页。

论家。1802 年，他写信给自己的出版商：“我更急于要求你推动我的宗教著作。……近来，我总是作为如画美的论者被人提及，我更愿意被视为是一个牧师。”[1]但是，他的确创造了一种风尚，公众将此发展成一种审美欲求，正如《评论月刊》所说，他是“如画美学派令人尊敬的创建人和大师”。数以千计的弟子绝不会轻易让他重操旧业。《论印刷品》发表后 57 近二十五年内，他只在各类游记里对“如画美”做了一些简短而随意的评论，直到 1792 年，他才在《论文三篇》（*Three Essays*）中专门用一篇《论如画美》（“On Pictureqe Beauty”）来给予更深入的讨论。[2] 他所有的游历都在这一时期完成，包括 1770 年的怀河之旅、1772 年的湖区之旅以及 1776 年的深入苏格兰高地的旅行。

《论如画美》一文从厘清优美的与如画的景物的区别开始：“一些景物处于自然状态就能愉悦我们的眼睛，一些景物则需要用一幅画展示出来，其特质才能愉悦我们的眼睛。”吉尔平认为，“实际的景物”，其美是通过光滑和整洁（以优雅的建筑和修整过的花园地面为例）突显出来的，正如伯克所评论的那样，而“如画美再现”中的美则是通过荒野和崎岖突显出来的，它们表现为一棵老树的轮廓和树皮，或者是山岚嶙峋的坡面：

> 如画美的构图要将参差多态的形态整合一体；而这些形态只能通过粗糙的景物获得。

为什么？因为粗糙的景物允许艺术家采用“自由、大胆的笔触”，使其挥洒“自己艺术的魅力”。吉尔平确立了画家对于粗糙景物的偏爱，其实也等于扩大了这一问题：为什么粗糙性（roughness）会成为自然景物与作为艺术再现的景物二者之间的“本质性差异”（essential difference）。他坦然承认自己的解释不是终极答案。在探究何为美学的第一原则时，

① 致 T. Cadell 和 W. Davies 两先生的信（Letter to Messrs. T. Cadell and W. Davies），写于 1802 年 8 月 2 日，承蒙伦敦弗莱美术馆的好意，我读到此信。

② 根据上文提及的理由（参见第 66 页注释 ①），我未一一标注引文页码。《论如画美》的结尾部分录入了吉尔平与雷诺兹的通信。

他意识到一切都是徒劳："我们继续追寻，没有尽头，无法满意。"在结尾部分，吉尔平对读者确认：自己并没解答这一问题。他送给约书亚·雷诺兹一份自己的文章，期望得到他的认可。雷诺兹的回复相当友善，不揣冒昧地建议"如画的"（picturesque）这一形容词更适用于"次一流画派的优点"，比如鲁本斯和威尼斯派画家，而不是拉斐尔和米开朗琪罗。在他看来，"如画的"一词于"壮美的风格"有害："色调和形式的参差多态是如画的；但是……它的反面（色彩的统一性和线条绵长的延续性）则产生壮美。"总地来说，吉尔平赞成雷诺兹的这番区分，但也暗示自己并不特别在意：

> 说到"如画的"这一术语，我自己总是用它特指这类景物，就是适于入画的景物。所以，按照我的定义，一幅漫画、一朵花是同样地如画。

我们又回到了问题的起点。

吉尔平文中对于这一概念的应用和实例可能会使读者受益更多。他关于"美丽的实景如何变得如画起来的"第一个例子让人耳目一新：

58

> 一栋帕拉迪奥式的建筑可能优雅至极。它各部分的比例、装饰的合度、整体的对称可能使人万分愉悦。不过，如果把它画进一幅画里，它立刻变得中规中矩，教人喜欢不起来了。如果我们想要它具有如画一般的美丽，我们就得拆掉一半，再毁掉另一半，给它的残垣扔上些零乱的建筑构件。简言之，我们把一栋光洁的建筑变成一堆粗糙的废墟。

这类可怕的做法就是为了投画家所好。对此，无论是吉尔平还是普赖斯（他也举过类似的案例）似乎并未意识到其中的含义。他们对于形式问题更上心，但是我们却意识到：对传统的大破坏已不可逆转了。就在我们的眼前，帕拉迪奥式的优雅、古典主义的理想美正被拆毁。吉尔

平文中已经传来锤声，击打那些往昔一凿一錾雕刻出来的建筑作品，但他的兴趣还关乎艺术，而普赖斯的举例则有更微妙的变化——这点我们稍后就会论及。

普赖斯伯爵是老资格的如画美理论家。他自己坐落在赫尔福德郡福克斯里的庄园就体现了他在《论如画美》（*Essay on Picturesque*，1794）中不厌其详论述的美学原则。[①] 他发现威廉·肯特和“万能”布朗两人的园林设计还是太规范了——齐整刈割的草坪，还有细心修剪的“树丛”，因此呼吁自由和放松的设计，得到了朋友与邻居奈特的支持，后者于1794年把自己的道德诗《风景》题献给了普赖斯。

普赖斯对吉尔平的论文并不满意。他希望将“如画美”与“优美”和“崇高美”甄别开来。所以，论文一开头[②]，他就说，“如画美与优美和崇高美不同，它具有自己的特质，并非单单指涉绘画艺术”。当撇开了它这一层的指涉，我们也许该引入另一个术语来取代“如画的”，但是为时已晚。围绕“如画的”所展开的各种争论已经生成了太多的动量。[③]

像吉尔平一样，普赖斯先把注意力放在古典主义的废墟上。将他的描写与吉尔平的做个对比，耐人寻味：

> 一座状态完美的希腊风格的神庙或宫殿，有着光滑的表面和色调，无论是实有的，还是出现在绘画里，都可称作优美，但若成为废墟，则可称作如画美。观察时间造就的这种进程，我们看见一切变化的始作俑者将优美的景物转化成了如画美的景物。首先，通过天气的手段，使其污损、生霉、长出斑斑青苔等等，剥蚀光洁齐整的表面和色彩，使其呈现出一定程度的粗糙感和斑驳的色差。下一步，利用天气制造事故，摇动石墙，它们坍塌之后，变成横七竖八的石

① 《论如画美》出现在1794年。1795年，普赖斯发表了《致H. Repton的信》，意欲补充自己的《论文》（*Essay*）。1798年，他发表了《论如画美》（*Essays on the Picturesque*），作为1794年版的后续。雷普顿不同意普赖斯有关绘画与园艺之关系的论点。

② 其后的观点是对《论如画美》第3章的综述。

③ 关于普赖斯、雷普顿、奈特三人之间的分歧，参见Walter Hipple的《18世纪英国美学理论中的优美、崇高美和如画美》（*The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in the Eighteenth Century British Aesthetic Theory*，伊利诺伊，1957），第224—283页。

堆，石堆下面也许就是曾经整洁的草坪和甬道，或修剪齐整的散步小道和灌木丛，但现在疯长的野生植物和藤蔓则缠绕在一起，覆盖着废墟，紫花景天、紫罗兰和其他植物，无人照管，只能从坍塌的石材、破碎的瓦砾中汲取营养，鸟儿把食物藏在缝隙之中，榆树、接骨木和浆果灌木丛依墙肆意生长，常青藤爬满断垣，攀援到顶部，美如皇冠。

59 上述文字，连同吉尔平的描写，给予读者深刻的印象，远非只传达了景物的形式变化，“粗糙感和参差多态”取代了“齐一性”，大自然粗糙的一面复现在人们眼前，人们津津有味地欣赏其中的细节。时间缓慢而无情地摧毁了（景物的）对称感，恢复了它自发的有机性。

在细细考察过了希腊式神庙废墟之后，普赖斯迅速认定，观景者由对废墟的沉思而获得的如画美愉悦，可能要么与其他反应，比如对优美或崇高美（崇高形式的优雅或壮观）的反应混淆，要么与感伤的反应或道德的反应（对古老的时代或“肃穆的宗教”的尊崇）交织。换言之，废墟，一直作为乡村道德风景的显著特征，现在又裹上了一层寓意，激发的反应相当复杂，以至于是他无法在“如画美”一词的名目下做纯粹的讨论。于是，他转而诉诸于那些卑微的事物，它们不会与优雅、壮观或宗教的肃穆有什么瓜葛。他似乎想表达的是，卑微的事物，其含义局限在更为严格的范围内，不可能与纯粹的形式和色彩的如画审美混为一谈。被他列为首要的如画美材料包括破屋、茅舍、破败的磨坊、旧谷仓的内部、“古旧不堪、青苔斑斑、粗糙不平、参差不齐的林园栅栏”、动荡的水面、风暴撕裂的老树（特别是橡树、榆树）、毛发蓬乱的山羊和毛色斑驳的绵羊。他开出的这一悲惨列表录入了种种为人唾弃或遗忘之物，最后提到了几类适合如画美之用的人物：吉普赛人和乞丐，“他们具备的那些品质使其几乎形同荒野的禽兽、精疲力尽的老辕马、古旧的磨坊、破屋等等此类非人类事物”。就效果而言，只有不幸的人才具有如画之美。所有这些外表褴褛、形体嶙峋的事物持续吸引着人们的注意，激发他们的欣赏之情。普赖斯有关“视觉兴奋”（visual irritation）的标准显示出一种与伯克的

感官美学的渊源关系。于是，传统悠久的“乡村道德风景”，即为诠释和教训以及视觉欣赏而设计的风景让位于另外一种风景，如果不能说它是“去道德的”(démoralisé)，我们或可称之为“非道德的乡村风景”（paysage amoralisé）。

由希腊式神庙或完整的帕拉迪奥式建筑转向一处杂乱的废墟，又由废墟转向老旧的破屋，这一转变乃是18世纪晚期趣味渐变过程的生动的例子：公众的趣味逐渐远离复杂的都市或古典文化，转向卑微、遥远、本土的生活方式。庚斯博罗的茅舍绘画和哥德斯密斯的《荒村》(*Deserted Village*，1770）典型地反映了新兴的趣味：再现乡村穷人。“敏感”、“轻柔的”原始主义、福音教派的兴起——这些以及其他的压力左右穷人及其环境形象的生成，赋予它们复杂的道德和政治联想。麻烦在于：后期阶段的如画美，发展重点几乎只在视觉欣赏上，极大地抑制了观景者的道德反应，而废墟、破屋和乡村贫困这些事物本来就具有道德寓意。不妨思索下哥德斯密斯的如下诗句，比维克为它们配上了优雅的木刻插画（图10）： 60

> 穹顶之下，一个又一个的凯撒，威凌四方
> 时间损毁它的外表，崩裂了它的柱廊，
> 曾经的华庭成为农民的陋室，抵挡风雨，
> 流浪汉觅得一根木头栏杆，
> 多么欢喜，撑起自己的茅屋，一展笑颜。[①]

我们无法将上面的这些意象（哥德斯密斯本人也不会）同我们熟悉的18世纪文学剥离开来——人类愿望的虚荣、贺拉斯式的隐退（远离宫廷和城市）以及简朴的牧歌生活。同时，这样的场景也是如画美的素材。迈克尔·安吉罗·茹克尔对这类素材做了一个分类研究。[②] 罗马帝国的废

① 哥德斯密斯，《旅行者，或社会前景》（*The Traveller; or a Prospect of Society*，1764)，第二卷，第159—164页，参见George Gilfillan编辑的《哥德斯密斯、柯林斯及沃顿的诗歌作品》（*The Poetical Works of Goldsmith, Collins, T. Warton*，1854)。

② 参见Patrick Conner，《迈克尔·安吉罗·茹克尔》，特别是关于“废墟与干草垛”的部分，第

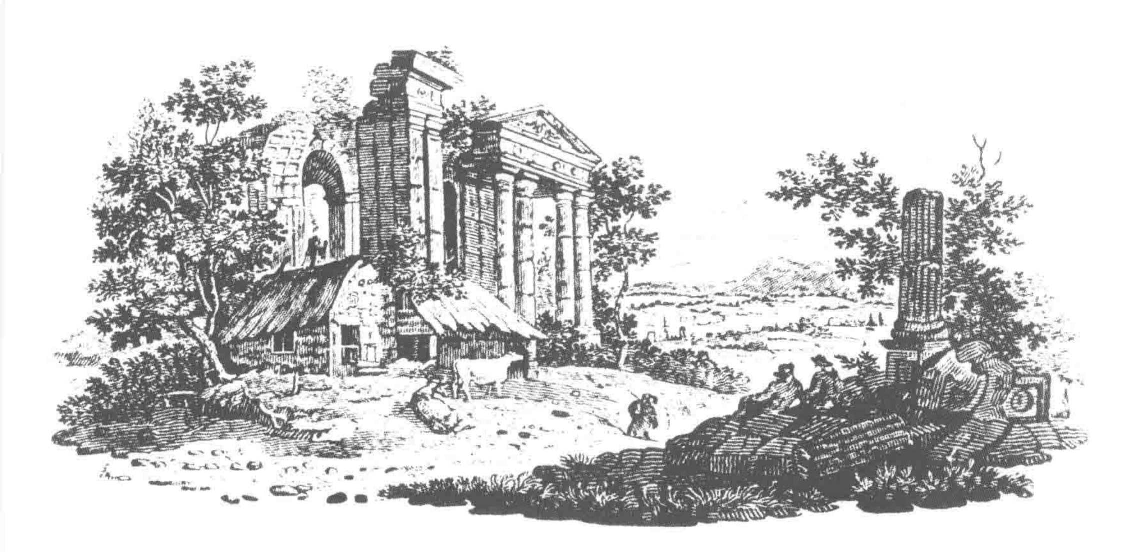


图 10. 托马斯·比维克为哥德斯密斯作品所做的木刻插图。

墟变成农民避风挡雨的陋室，与普赖斯对于希腊式宫殿废墟上的飞禽走兽和野生植物的描写相映成趣，不过后者的重点放在优美如何演变为如画美。这些废墟、破屋、吉普赛人和乞丐的意象的蕴含超过了粗糙感和不规则性的意义。按照普赖斯的讨论以及意象的价值蕴含，如画美的图像学几乎应该算是一种悖谬（solecism），但偏偏不是。在后面我会指出，为什么这种纯粹的形式主义，即使普赖斯本人也无法支撑下去。

61

颇具意味的是，社会意义的跌落——宫殿跌落为废墟或破屋，与 18 世纪末期画家变化的视点关联，雷诺兹在其《讲演录》的第三讲中确立了新古典主义的地位，他敦促画家学徒要把注意力聚焦到普遍的自然，即“自然永恒不变的理念”：

> 在我看来，艺术整个的美和恢弘在于能够超越所有独特的形式、当地的风俗、殊异性以及种种细节。[①]

74—85 页。

① 《斯托园园林对话》，第 45 页。

如果我们扣住雷诺兹的“超越”（go above）的字面意义，就能发现一种实践原则，因为它正是新古典主义风景画家和诗人所采用的典型视点。画家像风景诗人一样偏好高角度，在每种情形下，他都在物理学的意义上“超越”了在他眼前展开的殊异性和细节，只能对他从一定距离看到的东西做一番概括。

雷诺兹的建议发表于1770年，也就是在托马斯·格雷开始湖区之旅后。在探索德文特湖时，格雷就认定“站在高处观景，山谷的美感会受到破坏，体量不大的景物会显得寒酸和小气”。他的这种看法引起了梅森的关注。1775年，他在编辑出版格雷有关湖区的描写时，特别加上一段很重要的注释：

> 在所有的观景角度中，如画美的角度（Picturesque Point）总是低的：这里存在着一个真相，风景画家知道他不可能总是从低角度观察，因为雇他来画庄园美景的赞助人通常会把他带到一些高处取景，这样画出来的风景，我想，才会物超所值。[1]

在摆脱了赞助人后，画家改变了观景的角度。我们发现描画旅行和画境游的画家经常会走到景点的低处，低到甚至使人感到不可理喻，以便选取最低角度来表现他的题材。吉尔平的两幅绘画就充分展现出了这种对于低角度的偏爱。按照惯例，这两幅画侧边是树，中景是桥和城堡塔楼，背景是山。图11a几乎没有“站在高处俯瞰的全景”（prospect），但对于吉尔平来说，这依然够不上如画美。从构图上看，地平线在半高稍上的位置，观景者几乎站在与桥等高的位置。而图11b的角度则低得多，低到峡谷的位置。桥拱气势险峻，而高山群峰几乎抵达画面顶端。几处笔触要么柔和，要么打断了建筑的直线。这一画面给人一种感觉：观景者被裹在风景里。

① 威廉·梅森编辑的《格雷先生的诗歌，前面附有关于其生平和写作的回忆性文字》（*The Poems of Mr. Gray, To which are prefixed Memoirs of his Life and Writings*，1775），第36页注释。

图 11 a & b. 威廉·吉尔平,《风景构图》,弗莱美术馆,伦敦。

从英国园林以及园林与建筑的关系里，我们也能发现这种观景角度的差异，产生观景者被裹在风景里的感觉。几何构形的园林意味着需要从位于高层的画室或台地被观景，人们能从一个可纵览美景的角度欣赏各处景物（而受雇绘制美景的画家也会被要求从这个角度取景构图）。但是，在风景园林里，犹如保罗逊所描写的那样，观景者的感觉是："走下去，进入其中，在其中走动。"[①] 这是一种更为亲密的介入，观景者愿意融入风景，走进风景，而非站在高处观察风景。在本雅明·莫金对哈弗德位于卡迪甘郡的崇高美风景园林的评价中可以看出这种偏好。哈弗德庄园是北威尔士[②]之旅中的一处美景： 62

> 应该放弃站在阳台或外廊上纵览全园风景的探索之举：这样做，虽然能够一下子就把风景尽收眼底，但却会破坏它的层层渐变之美。[③]

马克·基洛拉德在其《英国乡村住宅生活》（*Life in the English Country House*）一书中讨论了18世纪晚期的偏好：住宅的主要房间与花园紧密连接，"不仅要透过窗户看风景，而且还要从地面上的房间里看到风景，……房间延伸出去，与花园合为一体"。[④]

在自然园林里漫游，甚至迷失其中，这一观念反映了一种时尚：在园林里建造人工的"荒野"，或者选出一些能使人欣赏到迷失、"震撼"和"狂乱"之悸动（frisson）的景区，也反映了梅森推荐的低角度。其结果之一就是：自然的前景（foreground）越发变得显著起来，取代了画室窗框或台地栏杆的直线。古典主义画家不屑注意的自然细节和特殊性，现在却包围了如画美的画家。即使他希望回避，他也无法回避普赖斯所倡导的 63

① R. 鲍森，《象征与表达：18世纪英国艺术中的意义》，第22页。
② 原文为North Wales，疑为笔误。Cardiganshire应在南威尔士。——译注
③ B. 莫金（B. Malkin），《南威尔士的风景、遗迹和历史》（*The Scenery, Antiquities, and Biography of South Wales*, 1804），第344页。
④ M. 基洛拉德，《英国乡村别墅生活》（*Life in the English Country House*，耶鲁，1978，企鹅，1980），第214页。

多变而细腻的色调和肌理。“如果园林的整个布局一样就能囊括，它再无参差多态之美的希望。”[①] 索思科特如是说。吉尔平很清楚地强调要重视前景：“我们认为前景是基础，是整幅画的基础。”[②] 他又强调说：“对于风景画，前景，而非距离，至关重要。”[③] 而游客用于赏景的克劳德凸镜就有强调前景的效果。

“全景”显示出景色尽在掌控之中，在一个自信和乐观的时代，人们偏爱俯瞰全景。“全景”的字面之意就是“朝前看”（looking forward）。正如詹姆斯·透纳所言，在 17 世纪，高处俯瞰下的“全景，作为一种政治性远见和探索的意象，得到确立”。[④]18 世纪晚期，如画美理论弃绝了这种高角度的观景方式，说明人们已失去了自信。现在，最好不要看得太远，因此长景式微。可能提供俯瞰全景角度的高山，就像废墟一样，能够提醒傲慢的人他是多么微不足道。画面出现的人物也得强调这一层含义，而不能破坏了这层含义。人物要么在高山和飞瀑面前摆出敬畏的姿态，要么就以大自然美术馆观众的身份谦卑地站在一边，指点自然的种种美丽，要么作为流浪汉，沿着崎岖的小路彳亍而行，远离新修的、象征文明的公路。犹如画家从低角度取景，这些人物也处在卑微的位置。

低角度取景，突显细节的特殊性以及排斥古希腊和帕拉迪奥理想美挑战了新古典主义的正统原则，部分地反抗了雇主对画家的取景限制——如梅森所说，赞助人在委托画家描画乡间别墅优雅的地形美景时，会要求画家选取一个展现景物布局的高角度，把庄园的全貌画出来。而现在画家则能按照自己的选择处理景物。在一座漂亮的庄园里，一切布置得体，井然有序，摆脱了陈规的如画美画家就会喜欢老旧的谷仓、破败的水磨坊。我们在前面已经讨论过废墟现象，根据如画美的趣味，实用会破坏美感。所以，画家更喜欢的是普赖斯谓之的“古旧不堪、青苔斑斑、粗糙不平、参差不齐的林园栅栏”，他不会去画那些农田边上齐整的围栏，如果要画，就得把那些齐整的篱笆、栅栏和其他种标示地界的

① 《斯彭斯》，第 426 页。
② 吉尔平，《论文三篇》，第 127 页。
③ 吉尔平，《森林美景》，第二卷，第 199 页。
④ 詹姆斯·透纳，前引书，第 5 页。

围栏推到远处，以此表现“层次丰富的地表”。[①] 通过这种方式，即使最平凡的景色也会具有如画美的特质。在长诗《序曲》的开头，华兹华斯回望烟雾之中的城市布里斯托尔时，以“距离使其乡村化”（by distance ruralized）[②] 暗示了这一方式。如画美的画家偏爱崎岖的牧场，而非平坦的林园；偏爱毛发蓬乱的山羊，而非修剪整洁的绵羊；偏爱“荒野的禽兽、精疲力尽的老辕马”，而非“油光水滑的骏马”（赞助人要求画家画的那种马）。

新的偏爱清单可以不断地开列下去，欣赏如画美的眼睛盯在大自然和人类社会卑微的、没有开化的部分上，而游客也怀着相同的目标。我们注意到，在《斯托园园林对话》里，吉尔平总是急于区分，对于乡村风景的观赏者来说，什么是令人愉悦的，什么是如画美的：

> 总体而言，从有关可爱乡村的描述里，我们知道了草堆上的公鸡，或麦田翻滚的波浪，或扶犁耕田的农夫，或种种这样的情形和事物，而这些总是如画美的眼睛希望能够避而不见的东西。[③]

换言之，如画美的眼睛（the Picturesque eye）是反田园诗的（anti-georgic），它拒斥人类强行施予的“改进措施”，“追随不受艺术局限、形态恣意的自然”。[④] 面对自然不羁的恢弘，人感受到了自己的卑微。普赖斯对人物的选择生动地说明了对如画美的偏好。真正的如画美趣味会舍弃农田上忙碌的劳工和监工，而选择被庄园围栏挡在外面的吉普赛人和乞丐。地位等级更高的人也会谦卑起来，就如画家眼里倾颓的神庙：

---

① 吉尔平，《森林美景》，第一卷，第 79 页。巴娄在其《风景的理念与地方感》（*The Idea of Landscape and the Sense of Place*）一书有关农业改良的章节中对这些品味变化做了相当有意思的讨论。

② 《序曲》（*The Prelude*），第一卷，第 89 行。所以引诗来自 E. de Selincourt 与 Helen Darbishire 编辑的《诗歌作品集》（*The Poetical Works*，牛津，1940—1949），五卷本，或者单卷本的《序曲》。

③ 吉尔平，《森林美景》，第二卷，第 166 页。

④ 吉尔平，《湖区见闻》，第二卷，第 44 页。

> ……一个老迈的、流放之中的贝利萨留[①]或马略[②]同时具有如画美的气度和衰朽的庄严，作为过去的遗存，令人肃然起敬。

65 在其论文中，普赖斯主要的靶子是"万能"布朗，他谴责后者设计的园林是"平滑和平整"的风景，令人厌烦。普赖斯最恨的行为就是"平整"，无论从园艺学的角度还是从政治学的角度来说。但是，不要将他对卑微人物的偏爱误解为平均主义（egalitarianism）。当他说到"平整"（levelling）的时候，他非常清楚这一说法的双重含义。[③]"专制主义是最彻底的剪除异己者。"他提醒读者。但是，他也很担忧另一种相反的倾向：法国的革命和恐怖统治已经吓走了他赞成的自由主义原则，法国人民吁求的自由造成了他谓之的可怕的"无政府主义"，他对此感到恐惧。作为拥有财产的人，他能意识到自己可能遭受的危险。在《论财产的保护》（*Thoughts on the Defense of Property*，1797）一文中，他热切地向哈尔福特郡的有产者解释了这种危险。

普赖斯全盘考量了平均主义的反面。他希望恢复旧时的等级制，在这种制度里，社会区隔一目了然，那正是大自然原初的设计，由是，同样的原理也应该用于造园：

> 好风景是这样的：每个部分自由天然，尽管有的特别显眼，格外突出，有的蛰伏于阴影之中，有的粗糙不羁，有的平滑优雅，但整体的美、力、效果和和谐就得这样。我不知道还能如何定义一个好的政府。[④]

我们几乎又回到乡村道德的议题上了。这儿，还是"参差多态的秩序"。人手施予自然的种种改进是一种威胁，消弭了原本有趣的区隔，将

① Belisarius，查士丁尼一世大帝部下的拜占庭将军。——译注
② Marius，罗马将军和政治家。——译注
③ 普赖斯，《论如画美》（1796），第一卷，第40页。
④ 同上，第39页注释。

其整合为无趣的齐一、可怕的均一。就这样，大自然自发、历久而丰富的参差多态成为一种指导原则。一旦开始平滑与平整：

> ……再见，那些画家渴慕的一切，一切的错综复杂，一切形式、色彩、光影的多变之美，每一处秘境、每一个出位的景物、树木奇幻的根须、羊肠小道，所有这一切都得消失，不出几个小时，趣味错谬之人粗暴的大手就会夷平只有时间和无数意外碰巧造就的参差多态——它的美曾是罗伊斯达尔（Ruisdael）或庚斯博罗渴慕和研究的对象。[①]

对如画美的鉴赏家来说，没有什么比忽略（neglect）更能吸引他们的了。吉尔平认为，如画美的眼睛"必须发现那些被人忽略的景物本身的美；必须对一些意外造就的粗糙的景物目不转睛，这类景物会被普通的眼睛所忽略"。[②] 克莱尔表述得很清楚：真正有趣味的人"热爱每一处被人忽略的荒凉地方 / 人在劳作时，匆匆走过，不曾回想"。[③] 说到底，忽略是废墟最好的化妆，而废墟则是遗弃最贴切的象征。

如画美趣味蕴含着反实用主义的倾向，它逐渐发展到顶点，成为对于一切变化以及由变化而导致的无政府主义的敌意。华兹华斯本人并非如画美的热爱者，却从风景及经济学的层面捕捉到了被遗忘之物的感伤美。在《远足》（*The Excursion*）一诗中，他给他的流浪者，一个无政府主义的小贩写下这样的诗句： 66

> 带着痛苦，徒劳无益，
> 一个我这样的人，也许去过许多地方，

① 普赖斯，《论如画美》（1794），第 28—29 页，近十年来，关于这种类比争议颇多，参见巴娄的《风景的黑暗面》（*The Dark Side of the Landscape*，剑桥，1980），特别是第 22—23 页，以及索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，特别是第 32—34 页。

② 吉尔平，《高地》，第一卷，第 49 页。

③ 约翰·克莱尔，《品味的阴影》（"Shadows of Taste"），第二卷，第 141—142 页，参见 E. Robinson 与 G. Summerfield 编辑的《克莱尔：诗歌散文选》（*Clare: Selected Poems and Prose*，牛津，1966）。

当他年轻时，四处浪迹，
孤独地徒步，背负轻轻的货囊……
见过山村田庄的租户，
走过荒僻的市镇，或古老的特区，曾骄傲地自成一体，
见过庄严的城垛、塔楼
依托肃穆的城堡，高高雄踞，
绿色的山岗，或蜿蜒的河岸，
沿着荒径马道，他留下的足迹，淡淡，
一个个蹄坑水洼串联，路途迢迢，……
这些景象已经消失，康庄大道吞噬了小路
曾有的闲适和荒蛮，刺入英国的溪谷，
幽僻的不再幽僻，遥远的不再遥远。①

在18世纪90年代，普赖斯和他的追随者想把时钟回拨，重新发现风景——在那里，没有工业化、没有圈地、没有庄园改造留下的印记；在那里，田园风光千姿百态；在那里，法国那边可怕的“平整”之风无法抵达。逃离布朗式的风景、寻找如画美的游客愿意走上好几百英里，去发现“人在劳作时，匆匆走过，不曾回想”的世界。画家也有同样的需求：

……任何时候，任何地方，风景画的伟大目的之一就是使人们看见在文明国家难以看到的景色，如此遥远、如此殊异、如此荒蛮的景色，……而将从房间窗户望见的景色画下来的画只是一种虚弱的模仿，相当于家具的再现而已。②

寻找如画美就始于这样一个“伟大的目的”。

---

① 《远足》，第八卷，第95—111行。

② 威廉·马肖，《风景评论》(*A Review of the Landscape*, 1795)，标题里的“风景”涉及的是奈特发表于1794年的说教诗。

第四章　旅行“必备”

67

詹姆斯·普兰姆特（James Plumtre），剑桥的牧师和克莱尔学院的学者，于 1799 年夏季游历了英国北部、苏格兰高地和威尔士部分地区。他计算了整个行程（大大超过 2000 英里）。其中，徒步的距离就有 $1774\frac{1}{4}$ 英里。① 他之所以能够算得这样精准是因为他在自己的马裤口袋里揣了一个计步器。这个计步器是他所携带的一整套旅行用具中的一个，他把它们叫做“必备”（knick-knacks），包括几块用来欣赏风景的涂色镜片、图画本、记事本、一小套水彩颜料、钢笔和铅笔、一个望远镜、一个气压计、地图册、袖珍版的威廉·柯珀诗集以及精简版的约翰逊博士、托马斯·彭南特（Thomas Pennant）及其他人所写的各种游记。在他们踏上旅程之前，我想谈谈几样这种“必备”，特别是克劳德镜（the Claude Glass）、记事本或者旅行日志以及速写本。

---

① 詹姆斯·普兰姆特，《1799 年夏徒步之旅记叙，穿越约克郡、达勒姆郡和诺森伯兰郡部分地区前往苏兰高地，经由湖区和威尔士部分地区返回》（“A Narrative of a Pedestrian Journey through some parts of Yorkshire, Durham and Northumberland to the highlands of Scotland, and home by the Lakes and some parts of Wales in the summer of 1799”，三卷本，剑桥大学图书馆，共 5814 页），参见自第 35—36 页往后。以下可简称为“詹姆斯·普兰姆特，《记叙》（“Narrative”）”。

第一节 克劳德镜

典型的画境游游客是一位绅士或淑女，他或她醉心于有节制的审美反应——对一系列新颖而又令人感到恐惧（通常是这样）的视觉体验做出有节制的审美反应。游客第一次看到了令人却步、常常也使人无所适从的风景，在此情形下，（审美）新词汇、景色的系统分类、能使观景者“定格”一处风景的素描和绘画技艺的发展，以及纵览风景构图的观景点（stations），都为游客提供了一种微妙的心理保护。“定格”、“观景点”与“构图”这些词精确地点出这种保护的本质，那就是通过选择、分离风景的构成部分，使这些新的体验具有一种稳定性。由是，未被驯服的风景得以控制。

寻找如画风景与狩猎相若。在简述 1795 年风景画发展时，威廉·马肖写道：“画家为创作所驱使，进入群山深处，寻找绘画题材。”[①] 犹如那些追捕大型野兽的猎人，游客夸耀自己如何邂逅那些荒蛮的风景，如何“捕获”各种狂野的美景，又如何把它们“定格”成图画战利品——卖出去，或把它裱框后挂在自家客厅的墙上。吉尔平亲自检验了旅游与狩猎的相似性，也许就是为了劝诱他那个时代的乡绅威斯屯们[②] 抛弃各种淫靡享乐，转向如画风景之旅：

68

> 猎人追逐微不足道的猎物，而有趣味的人追求大自然的美丽，跟随着她，穿过她所有的秘境，当它以某种优雅的姿态掠过身边时，他能一瞥惊鸿，追踪她的足迹，领略各种幽微神秘，……我们能够说前者的乐趣要大于后者吗？[③]

画境游客在追寻自己的猎物时用的是克劳德镜，而不是枪（图 12）。他可以在几秒钟之内定格、组合各种难以捕捉的风景的特征。一

① 威廉·马肖，《风景评论》（*A Review of the Landscape*, 1795），第 255 页。

② Squire Westerner，菲尔丁小说《汤姆·琼斯》中的一人物。——译注

③ 吉尔平，《论文三篇》，第 48 页。

个游客愉快地回忆到：“我的凸面镜把每一处景色带至眼前，框入一幅图画之内。”① 他把温德米尔湖（Wyndermere）包罗万象的景象约简为可以掌控的部分。克劳德镜是一种光学仪器，它们形态各异，其中最典型的一款可能要数托马斯·格雷用过的那种：“一面平凸透镜，直径大约为四英寸，衬着一层黑色箔片，翻开后就像笔记本一样。”② 由于镜子的凸面性，反射出来的风景就会被缩小。除了前景之外，各种细节大都会消失，而某种类似理想美的东西则会浮现，它脱离了具体特征和变形。吉尔平认为，如果画家对前景感兴趣，镜片的优势便会特别明显，因为它的凸面有时候会缩短景深，减灭距离。

克劳德镜的前身可以追溯到文艺复兴时期画家们所使用的画室镜子以及诸如投像器（camera obscura）一类的工具。③ 威廉·梅森认为，在迄今所有的发明中，克劳德镜片也许是投像器最好、最方便的代替物。“克劳德镜”有时也叫“格雷镜”（Gray Glasses），指那些人们用来观景的涂色透明玻璃，它会给景物镀上色调，但不一定改变它的形状。有一点也许会使我们吃惊：在吉尔平的许多游记里，他很少提及这些工具，正如诺曼·尼克尔森（Norman Nicholson）所说，即使他自己的绘画，“不论是其椭圆的形状还是做成蚀刻凹版画后呈现出来的胡萝卜色，在很大程度上都是镜中景象的模仿”。④ 事实上，吉尔平对这些玻璃片（它们与镜子截然不同）颇多微词：

69

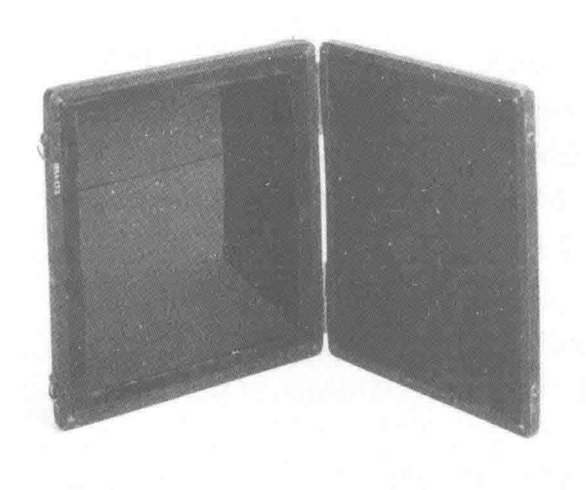
> 在向自然取景时，画家要在多大程度上遵从自己的眼睛或者玻璃片，我无法确定，因为对于着色理论，我自己尚未完全掌握。一般而言，我倾向于相信，这种修改过了的视景，其优点主要在于新颖性；大自然已经给了我们一种更好的工具，好过任何光学仪器商所

① A. 沃克，《1790 年夏从伦敦到威斯特摩兰和坎伯兰湖区之旅途中所作评论》（*Remarks made in a Tour from London to the Lakes of Westmoreland and Cumberland, in the Summer of M,DCCXC*, 1792），第 63 页。

② 威廉·梅森，《格雷先生的诗歌，前面附有关于其生平和写作的回忆性文字》（1775），第 352 页注释。

③ 桑德比的《罗斯林城堡》（见后文图 68）中的这两位女士正在使用投像器。

④ 诺曼·尼克尔森：《湖区佬》（*The Lakers*, 1955），第 53—54 页。



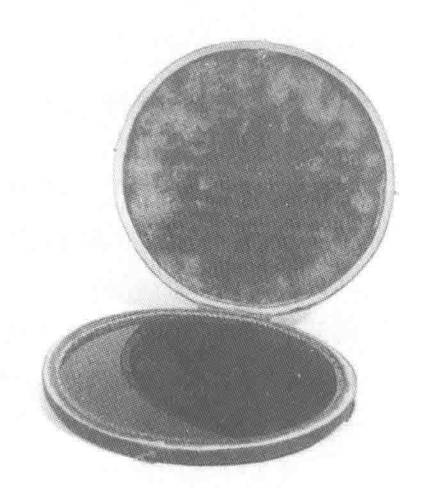


图 12. 克劳德镜，科学博物馆，伦敦。

能提供的工具，那就是从如画风景的角度欣赏风景……[①]

“格雷镜”这个术语，作为“克劳德镜”的替换说法，是向诗人（格雷）致敬，他对使用镜片钟爱有加，这一点见他试图用镜片捕捉湖区落日景象的记述：

> [我]仰面跌倒，横在一条肮脏的小路上，一手还举着打开的镜片，但膝关节受了伤。我躺着不动，看到了壮观无比的夕阳。[②]

这个发明具有独特的功能，能使游客看见“一种经过修改的视景”，但也引出一些啼笑皆非的审美问题，珍·哈格斯特鲁姆争论道，悖论的是，这种镜片既提供了忠实的现实感，又提供风格化的理想主义：它既反射展现在自己面前的一切风景，但同时又修改了风景。在这一点上，它是那些依旧秉承新古典主义成规——普遍化的自然和理想美——的画

① 吉尔平，《高地》，第一卷，第 124 页。

② 1769 年 10 月 1 日致沃顿的信，参见托恩比（Paget Toynbee）和维布利（Leonard Whibley）编辑的《托马斯·格雷书信集》（*Correspondence of Thomas Gray*，牛津，1935），第 1079 页。该书以下可简称为《格雷书信》。

家们的无价之宝，但同时，这些画家也会出门旅行，寻找独具特色的风景。[1]有了克劳德镜，就有调和普遍化与个性化种种之可能。其中，有一类调和引起了吉尔平的兴趣。他认为人的眼睛无法同时关注"总体效果"（general effect）与"特殊景物"(particular object)，也不能同时聚焦前景和景深，但这种镜片就能做到：

> ……凸面镜尽揽美景，纤毫不漏，将景物构成、形状和色彩收拢得更紧，因此，眼睛从一处综合景色中看见总体效果、景物的形状以及各种色调的美。[2]

因此，镜片具有了一种非常重要的美学功能，即使它只是游客的一种玩具。它的"综合景色"（complex view）功能对新手画家帮助很大，而对于不会画画的游客来说，它使景色色调变暗、变形，可以帮助他们以克劳德的眼光观赏英国的风景。它便于携带，轻易就能将各种理想化的想象呈现出来。吉尔平坐在旅行马车里面，用它观赏窗外风景，他发现：

> 一幅幅色彩鲜明的图画，连续不断地滑过眼前。它们就像是想象中的美景，或是梦中的绮景。形式和色彩都绚烂无比，使我们的眼睛应接不暇。某个精彩的构图恰好就是形式和色彩的完美融合，如果它稍纵即逝，为了定格这一美景，并把它据为己有，我们会付出任何代价。[3]

70

游客常常开发克劳德镜操控（风景）的功能。只需几秒钟，它就可以改变一天或者一个季节的时间。涂成蓝色和灰色的镜片能使色调变

---

① 珍·哈格斯特鲁姆，《姐妹艺术》（*The Sister Arts*，芝加哥，1958），第141—142页。亨特斯在《如画风景之镜与过去的废墟》（"Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past"）中也有关于克劳德镜的讨论，非常有趣。见《艺术史》（*Art History*）第4期（1981），第254—270页。

② 吉尔平，《森林美景》（*Forest Scenery*），第二卷，第225页。

③ 同上。

暗，可以让一处多变的午后景色沐浴在月光之中；在中午使用黄色或“日出”镜片观景，轻易就能看到辉煌的黎明景色，而且“没有晨雾的朦胧感”。[①] 透过霜白色的镜片，远处的谷垛就会变成雪堆。对于镜片带来的奇景，游客自有合理的解释，他们宣称使用镜片不过是种预测手段——预测几个小时后，或几个月后，在大自然作用之下，同样的风景会呈现出什么样的变化。本质上，游客只是过客，他的时间不多，他完全有理由试着用自己的镜片把一天的光影变幻效果浓缩成为几个小时的镜片游戏。这是一种艺术特许权。

这些有色镜片还有助于让风景的色调变得和谐，对那些谨守“色调大师”教导的画家来说，这种功能非常重要。当然，若幸得光线和天气相助，画家总能得到和谐的色调。这时，完全可以弃用镜片。薄雾可以使一处棱角分明的风景变得柔和，赋予它统一的色调，同时融化克劳德画中那些地平线的线条，使之赏心悦目。一次绚烂的日落可以使一处集合了形态不同、色彩各异的景物的风景达到和谐。火堆上的烟雾或者热空气可以创造某种协调感佳、理想化的效果，柯勒律治在格拉斯米尔岛上喝茶时，就注意到：

> 我躺下，看到树林、山峰和湖面都在颤抖，这都是那一缕轻烟造成的——我们点燃收集来的冷杉球果，轻烟从干净的红色余烬中袅袅升起。[②]

所有亲历这种效果的人都会证明，此等景色虽然寻常，但却令人难忘。克劳德镜之所以受欢迎，是因为它可以轻易创造出逼近理想化效果的景色。柯勒律治简要地对克劳德镜的类比加以发挥，用于解释人的思想如何习惯性地接受自然世界的各种印象：

---

① 弗斯布洛克（T. D. Fosbroke），《怀河之旅》（*The Wye Tour*, 1818），第 83 页

② 柯勒律治 1800 年 7 月 25 日致汉弗莱·戴维（Humphry Davy）的信，参见格里格斯（E. L. Griggs）编辑的《塞缪尔·泰勒·柯勒律治书信集》（*The Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 1956），第一卷，第 342 页。以下简称《柯勒律治书信集》。

在乡间，我们周围都是善与美，它们在对着我们微笑，犹如凸面镜中的风景，这个神圣的 καλοκάγαθόν（极乐世界）的各种意象具体而微地反映在欣赏者的心中。①

镜片作为一种理想化的媒介，其意蕴有助于我们思考那些早期浪漫主义者在讨论想象力日益增加的重要性时所使用的术语。裸眼将所看的风景看成是分离的景物的总合，但想象力可以重组和美化景物、把它变成一个和谐的意象。很快，我们就会看到华兹华斯如何处理怀河河谷的风景。对浪漫主义想象力的这种中介力量，华兹华斯的侄子在《华兹华斯回忆录》（1851）一书中给予了精彩的解释，并引出一个启发性的类比：

71

想象力是个主观性的词语：它处理事物时并非按照事物本来的样子、而是按照它们在诗人心中的样子；想象力是一面智慧的棱镜，以它为中介，诗人观察者看到了自己所观察的事物，它们的形态和色彩都发生了变化。②

作为"智慧的棱镜"的想象力颇与克劳德镜相似，它亦能修改和提升某处特别的风景。柯勒律治有则记叙广为人知，在这则有关他与华兹华斯的诗歌合作由来的记叙中③，他讲到了克劳德镜所有的一切特殊属性，以及他们对诗歌的两个主要力量的共识："其一，是通过忠实反映自然的真实面貌激发读者的同感；其二，是通过改变想象力的颜色满足新颖性的要求。"④ 忠实反映自然和改变想象力似乎是两个互不相容的原则，但柯勒律治给出了一个例证来解释它们怎样可以得到统一，他在举

① 1795 年 3 月 10 日致乔治·戴耶的信，参见《柯勒律治书信集》，第一卷，第 154 页。

② 克里斯多夫·华兹华斯，《华兹华斯回忆录》（*Memoirs of William Wordsworth*, 1851），第二卷，第 477 页。

③ 柯勒律治，《文学传记》（*Biographia Literaria*, 1817），第 14 章。

④ 康斯坦布尔热情洋溢地认可了一个朋友所说的一句话："艺术（所有的美术）的全部目标和困难就是要把想象力和自然统一起来。"［引自莱斯利（C. R. Leslie），《康斯坦布尔生平回忆录》（*Memoirs of the Life of John Constable*, ed. J. Mayne, 1951），第 179 页。］

例证明时所用的词语同样可被看成是对克劳德镜的一种赞扬：

73　　光和影的偶遇，月光或夕阳弥漫在一处知名熟悉的风景之中，其所带来的意外魅力似乎表明，把二者结合起来是可行的。这些就是大自然的诗歌。

第二节　速写本和日志

在罗兰森的《在威尔士旅行的艺术家》（图 13）中，可怜而执着的艺术家拖着全套行当工具出发了。他背着一本巨大的速写本，或许是文件夹，腿上横放着一个笨重的三角画架，上面捆着自己的调色板、水壶和调色刀。这些就是他投身如画风景的主要行头，而那些保障旅行生活的行李则显得可有可无。这是一个手头相当拮据的旅行画家。那些比他富的人则乘坐马车，还会带上一小队佣人。从乔治·博蒙特爵士正在描绘一道瀑布的画面中可以判断，这些佣人肯定得抱着画板、速写本、颜料和



图 13. 托马斯·罗兰森，《在威尔士旅行的艺术家》，威尔士国家博物馆，卡迪夫。

画笔，以及为画家和画板遮挡水雾的雨伞，爬上陡峭的山坡（图 14）。博蒙特和他的朋友看起来正在进行露天油画（*plein air* oil painting），这种绘画方式在这个时期很少有人采用，画家通常依靠的是铅笔、钢笔和水彩。速写本有各种不同的尺寸，选择怎样的尺寸应该是由旅途中的乘行条件来决定的。这一点也同样适用于记事本。对于那些徒步或独自一人的游客来说，袖珍型的备忘录最方便，但它的容量太小，只能做些地形记录。与之形成对比的是“旅行日志”（图 15），它是一种专为旅行设计的大卷记事本，于 1789 年在伦敦出现，封面上就印着“旅行日志”（*A Travelling Journal*）几个大字，当年就用于苏格兰之旅。游客每次使用对开的两页。两道窄的竖行用来记录时间和地点名称，两道宽的用来记录“随想等等”及“补漏”。补漏栏的作用有点令人迷惑。里面记录的内容似乎无所不有，可以是在参观乡间别墅之后才想起的有关名地名画的增补文献，也可以是事后关于某个场所氛围的思考。这种方式的页面布局应该深得诺森伯兰郡第一公爵夫人的喜爱，她在 1760 年的几次旅行中就随身携带了一份有 150 道题目的问卷，包括“这是一个什么样的地方？令人高兴？忧郁？感到浪漫？荒蛮？或乏味？”。[①]

另一重要必备就是旅行指南。18 世纪最后二十年，指南的数量开始激增，这使得选择变得越来越难，特别是对于那些步行或骑马的游客：

> ……一切旅行必备之中，最不可能随身携带的就是一个图书馆了。因此，有人就从那些苦心撰写的权威图书中选出使热门线路上的景点得以出名的各种要点，把它们汇集到一本方便携带的书中，再加上自己身临其境时的所见所闻，这样既方便了游客，也帮助了那些坐在家中的人。[②]

有几本这样的旅行攻略最终面世。查尔斯·黑斯（Charles Heath）

① 引自皮格特（S. Piggott），《风景中的废墟》（*Ruins in a Landscape*，爱丁堡，1976），第 124—125 页。

② 《地志学者》第一卷第 3 章（*The Topographer* I, iii, 1789 年 6 月）中的一篇未署名评论，第 164 页。



图 14. 托马斯·霍恩,《乔治·博蒙特爵士与约瑟夫·法灵顿在画瀑布》(1778),弗朗西斯·博蒙特爵士收藏品。

Names of Places, and Heads of the Journal.

OMISSIONS.

Names of Places, and Heads of the Journal.

OBSERVATIONS, &c.

图 15.《旅行日志》(1789),苏格兰国家图书馆,爱丁堡。

76 的《沿怀河远足》（*Excursion down the Wye*，1799）精心节选了吉尔平及其他已经出版的如画风景线路指南，还加上了大量的历史及地貌内容。威廉·马沃在 1798—1800 年间出版了小开本、六卷版的《英国游客》（*The British Tourists*），即使那些轻装上路的游客也可以轻松地带上它们。

约翰·宾在 1782 年写道："当下记游之风大兴。"那年夏天他在自己的"骑行西部"（Ride into West）过程中就纵情体验了"描写的激情"，并惊讶于自己居然也会跟风。[①] 旅行日志所要达到的成就是什么呢？它是纯粹的地貌记录，还是一种高度个性化、印象主义式的描述？什么样的日志才是合适的？在日志的序论之中经常会有此类的讨论。游客各抒己见，同时为自己又一次经不住诱惑而道歉："有污纸张，一味想要描写。"[②] 随着越来越多的日志的出现——这些日志或被印刷和出版，或以手稿的形式流通，游客们越来越需要把自己的游记与别人的区分开来：

> 游记已经成为一种时尚，既是写作时尚，也是阅读时尚，……但种种游记互相重复，令人厌烦，缺乏引人一游为快的亮点。[③]

腻烦的游记读者需要看到他们熟悉的森林、湖泊和山川"与各种历史的、传奇的、浪漫的想象融合在一起"，这样他们才不会带着冷漠或者厌恶的心情跳过这些描写。大多数 18 世纪晚期的写景诗深受陈词滥调的影响。与风景画的公式化模式一样，写景诗"退化成这样的一种表达方式，全都是些经年相承的套话，犹如荷马史诗英雄与他们的称号一样，总是如影形随，须臾不分"。[④] 年轻的律师托马斯·伯纳德在审视自己写作一本游记的意图时，对那些游记散文所呈现出来的机械性特征感到非常吃惊。他得出这样的一个印象，那些游记作家预存好了自己的词汇表、

① 《托灵顿日记》（*Torrington Diaries*），第一卷，第 69 页。

② 同上，第 115 页。

③ 《地志学者》第一卷第三章（*The Topographer* I, iii, 1789 年 6 月），第 163 页。

④ J. 艾金，《自然历史在诗歌中的应用》（*An Essay on the Application of Natural History to Poetry*, 1777），第 5 页。

词组和表达法，然后把它们不加区分地塞进所游历的各种景物之中，“结果就是，经由他们的描写，日内瓦湖与德特福德的鸭池具有相同的色彩，给人相同的感受”。[1] 这里有个非常有趣的例子，一位游客极力想用自己所掌握的珀西主教（Bishop Percy）的《见闻》（“Observanda”）手稿中的现成词语来描述自己的1773年苏格兰之旅：

> ……越过它远眺，一组宏伟的高大山峰逶迤向北，它们高高耸立，连绵不断，极其壮观，形成了一系列的如画美，如此令人称奇的伟大、令人惊异的并且~~如画的~~、~~精美的如画~~，无以言表，无法用语言描述。[2]

—— quod erat demonstrandum（这就是证明）。陈腔滥调是不可避免的，这是寻找如画美之旅的本质使然。游客的目的不是要找到全新的风景进行描写，试用新的词汇，而是要找到与其熟悉的绘画或者写景诗相似的景色。一旦找到了合适的景色，你就会在日志中套用当下流行的词语来宣布这一发现，这很合乎逻辑。 77

与“优美的”、“崇高的”和“如画的”一起，“浪漫的”这一形容词亦被不加区分地用于描述自然风景的任何迷人之处。苏格兰历史学家和地形学家罗伯特·赫伦就抱怨说这个词已经受到当下应用的贬损，并在自己的高地之旅间隙专门追溯一番它是如何受到贬损的：

> 曾几何时，罗曼司（romances）充满了一种极其优雅、高尚的品质，除了这些，有时候又具备一种朴素的体系，涉及道德、礼仪、风景及事件，获得快活闲散之人的青睐。而现在，有此殊荣的则是小说。在那些虚构作品中，描写出来的美景尤其具有一种野性的崇高感或

① 托马斯·伯纳德，《假期旅行》（“A Holiday Tour”，1780），参见帕克（J. Bernard Parker）编辑的《欢乐与痛苦，1789—1818》（*Pleasure and Pain, 1789—1818*，1930），第31页。

② 托马斯·珀西，《1773年8月8日苏格兰之旅见闻》（“Observanda in the Tour into Scotland, Aug. 8. 1773”），大英图书馆手稿，MS.Add.39,547，自第19页往后。

> 奇幻的美丽，因此它与文明地区的风景所具有的美丽或者崇高感相去甚远，或毫无相似性可言。……除了这种独特的风景类型之外，任何能使精神脱离现实生活的关联，能使想象力漫游在仙境之中，能唤起其自身野性创造物的风景都可被列为浪漫美景的同类，这样做，并无不妥。①

赫伦似乎是在暗示，当代小说越来越写实，阻扰了更多奢侈的想象性需要："罗曼司"已经变成小说，因此我们必须把眼睛转向别处，也即我们周围世界更为荒蛮的风景，以寻求"浪漫的"虚构。这当然是为如画美去历险的一个动机，威廉·马顿对奥斯湖岸边的哥特式莱尔夫塔（Lyulph's Tower）的反应就证明了这一点：

> 这座建筑方方面面都让我们想起罗曼司中所描写那些高耸入云的城堡，它们隐身在密不透风的森林中央，屏护着某个不屈的少女，她为躲避某个残暴的贵族，匆匆离开了自己的亲人。②

莱尔夫塔之所以浪漫是因为它似乎直接出自罗曼司，因此给人一种联想性愉悦，类似人们发现英国风景和克劳德绘画之间的相似性时所感受到的那种愉悦。实际上，接下来，马顿写道，如果此堡出自"比如说拉德克里夫的笔下"，他就会怀疑它是否实有其物，除了存在于小说家的想象之中。

有些人在自己的日志里尽力避免重复同样的意象和使用现成的套话，被迫采用辞藻华丽的描写，由此激起反弹，引发了另一种趣味，即对冷静、准确的再现的喜爱，正如托马斯·赫林所说的那样：

---

① 罗伯特·赫伦，《1792年秋苏格兰西部诸郡之旅见闻》（*Observations made in A Journey through the Western Counties of Scotland in the autumn of 1792*, 1793），第一卷，第164—165页。

② W. G. 马顿，《1799年夏从伦敦到湖区之旅概述》（"A Sketch of a Tour from London to the Lakes made in the Summer of the year 1799"），大英图书馆手稿，MS.Add.32,442，第一卷，第59页。

> 我有点担心，如果我的描写独具特色，你可能会认为我是在装游客骗你，其实我坚持如实描写，一丝不苟。[①]

在这封写于1739年的信中，他回顾了自己在前一年完成的“北威尔士风光”，他的朋友就是因为这幅作品而表扬他具有“诗性的想象力”。威廉·宾格利严厉批评了他的两位威尔士之旅前辈，因为他们“在自己的作品中屡屡引用这位小说家，过于频繁”。[②]“装游客骗人”这一词组暗示了一种取悦于人的描写，但要逼真地描写风景并不那么简单。在着手以文字和绘画的形式记录怀河河谷风景时，塞缪尔·爱尔兰就决心专注于逼真性。他的目标就是“犹如他那条溪流的透明镜子一样，他的绘画亦能真实地反映周围的风景以及装扮两岸的各种景物”。[③] 查尔斯·迪普丁认为这样的真实反映类如直译（literary translation）：“它们正确但乏味，因此我把自己所做的一切叫做效果，……它们既自在又自由，不是亦步亦趋，而是生机洋溢。”[④] 吉尔平可能会认同这个观点，因为他本人的实践将要给予我们一种风景个性，而不是直接的转录。迪普丁问道，一幅忠实的风景画又有什么意义呢？它会严重误导后来的游客：“我一直在推荐效果，它永远让你想起某个地方（place）而不是景色（view），因为时间及各种创新会改变和颠倒景色。”

78

不管怎样，作家或者画家永远不能真实反映自己的题材：

> ……如画美的写景，不管是什么类型，总是给参观同一地点的

---

① 《托马斯·赫林博士致威廉·邓肯波书信集》（*Letters from...Dr. Thomas Herring...to William Duncombe*, 1777），第45—46页。

② 威廉·宾格利，《环北威尔士之旅》（*A Tour around North Wales*, 1800），序言第2页。

③ 塞缪尔·爱尔兰，《怀河的如画美景》（*Picturesque Views on the River Wye*, 1797），序言第9页。

④ 查尔斯·迪普丁，《几乎整个英格兰和苏格兰大部分地区之旅见闻，见写给众多聪明而受人尊敬的朋友的一系列信件》（*Observations on a Tour through almost the whole of England, and a considerable part of Scotland, in a series of letters, Addressed to a large number of intelligent and respectable Friends*, 1802），第一卷，第13页。

游客一个非常模糊的概念。游客们的描述各不相同，因为他们印象深刻的良辰美景，或他们认为值得特别关注的东西，在其他人看来可能并非如此。[1]

在难以不厌其详和不加区分地展示看到的各种景物时，游记作者还是得加以挑选，以示甄别。沃伦·哈斯丁斯在自己的1787年旅行日志中清楚地表达了这种困难：

> 我也不会认为，任何写景可以将观景者看见的全景意象传达到另外一个人的心中；不可能按照每样景物的相对位置——枚举风景构图中各个细微的部分，或景物如何连续排列——语言竭尽其力，亦无法穷尽一幅全景所包容的事物，亦无可能把一瞥之中所看到的大千景象转述出来，烙印于人心之中，恒久不散。[2]

一个游客敏锐地意识到，他需要给自己的日志确定某种一致的描写原则，他决心做到以下这些：

> 快要进入最美丽的景区了，从今往后，我的写景将会一处风景扣住一个景点，由此抓住最好的鸟瞰全景：由前景开始，眼睛先扫向右边，再转向左边，纵览全景。[3]

人们可能更喜欢作者稍微"装游客"，而不要做出这种可怕的承诺：机械性地旋转视线，纵览美景。依葫芦画瓢的游客可能是在遵循一种古

① 托马斯·克拉特巴克，《1798年南北威尔士之旅，以及从霍利黑德前往都柏林的远足》("A Tour thro' North, and South Wales, with an Excursion to Dublin, from Holyhead, in the Year of 1798")，卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.276。

② 沃伦·哈斯丁斯，[《1787年旅行日志》("Journal of a Tour in 1787")]，大英图书馆手稿，Add.MS.39,889，第17页。

③ J. 格兰特，《1797年从德比郡到湖区的三周之旅的日志》("Journal of a Three Weeks Tour, in 1797,Through Derbyshire to the Lakes")，参见马沃的《英国游客》(*The British Tourists*)，第四卷，第261页。

老的风景画构图传统。威廉·桑德森在《绘画》(*Graphice*,1658)中给那些喜欢“风景”的画家提出了下面的建议:

> 在地面高处或山顶上选择观景点,这样你就能看见宽广的地平线;把你的画板从上到下分成三个部分,直接面对地平线的中心,身体保持不动,观察直接呈现在眼前的一切,把它们绘制成形,置于画板的中间部分;之后仅仅把头(而不是身体)转向右边,同样画下所看到的一切……[1]

79

那些尝试详尽而宏观地写景的人遇到了构图的问题。在构图方面,画境游的游客颇费心思。让我们来看一个例子,人物是两位名人,约翰·戴耶和威廉·吉尔平。吉尔平在1770年游览了南威尔士的桃伊河谷(Towy Valley),戴耶曾在《格龙珈山》(1726)一诗中给予了描写,吉尔平引用了部分诗行:

> 在我的脚下,无尽的林木起伏有致,
> 参差百态,如此美丽;
> 黝黑的松树,蓝色的白杨,
> 黄色的山毛榉,深褐色的紫杉……
> 远在紫色的林丛那边……
> 躺卧着一处长长平坦的草地,
> 一座黑色小山,峭然矗立,
> 吸引游移的目光,去捕捉这种种魅力!
> 山脚浸入桃伊水中,碧流奔泻不停息,
> 山躯隐入密林,林木摇曳波浪急,
> 山眉戴着皇冠,古老的塔楼,
> 塔楼下的景致,格外肃穆;
> 破败的墙头,爬满了常春藤,

① 威廉·桑德森,《绘画》(*Graphice*,1658),第70页。

山臂挽住墙头，免于倾覆。[1]

吉尔平的主要评论是，要把戴耶的各种景深同前景区分开来，不太容易。[2]诗人脚下的林木构成了前景，能够被辨认，树叶的颜色各有不同。吉尔平认为本该如此。眼睛越过林木，望见了“紫色的林丛”。也许吉尔平误读了这一形容词，认为紫色更适合最远处景物，而戴耶此时就用，显得为时过早。他最不满意的是关于城堡的描写。从格龙珈山上远眺，德莱斯怀恩城堡（Dryslwyn Castle）就是一个远景，但是，“它非但没被标上比紫色的林丛更暗的颜色，反而具有前景的全部亮色。就连墙壁上的常青藤都清晰可见”。因此，吉尔平用入弥尔顿《欢乐颂》中为人熟悉的对句：

眼底下，塔楼和城垛
被簇簇绿树环抱，高高耸起，……

他认为这样说才精确，才“合乎如画美”：

我们在这里看到的着色，不甚清晰，它们模糊了远景。我们看不到带有铁格栅的窗户、城堡的吊门、壕沟或者堡垒。我们只能把城堡与树木以及塔楼与城垛区分开来……

关于这段写景诗的景物组织，无论争议多大，人们普遍赞同托马 80 斯·格雷的建议，它经常被人引用：“锁定或逼近现场情景的半个词，抵得上满满一车的回忆。”[3]保证真实性已然成为日志司空见惯的自夸，对很多人来说，真实性也是他们的日志的最大价值：

---

① 《格龙珈山》，第 57—79 行。
② 该观点出现在吉尔平的《怀河见闻》，第 60—62 页。
③ 1758 年 9 月 6 日致帕尔格雷夫（Palgrave）的信，《格雷书信》，第 587 页。

> 如下备忘录的作者之所以想着要把景色定格到纸上，就是因为考虑到了在回忆一些有趣的景色时所得到的那种乐趣，以及在仔细观察这些景色时心中所激起的那些情感。[①]

重点在于“仔细观察这些景色时”。吉尔平宣称，自己的“观察”更有可能是建立在真实的基础上，“因为它们不是理论的产物，而是直接取自眼前浮现的自然美景”。[②] 在急于发展“情感”（也就是心中自发反应）的阶段，第一印象（first impression）特别重要。简·奥斯丁认识到，“第一印象”已经成为陈词滥调。《傲慢与偏见》最初的书名用的就是这个。游客既重视真实性，也重视独创性：

> 我从不盲从任何书面指南，以免自己深陷别人的观点，使自己的看法丧失了自然的视野。我将尽力而为，经常在自己被景物打动时现场写作。[③]

很多水彩画都是以类似的方式完成的。画家弗朗西斯·唐恩（Francis Towne）有一个习惯，那就是在自己画作的背面记下一笔：它们是“现场”完成的。在吉尔平看来，用软性的黑铅铅笔现场速写效果最好：“它在纸面上划行最为流畅，能最快表达画家的想法。”[④] 在构图复杂的风景画中，可先寥寥几笔标出不同景深，再在后期用钢笔笔法和水墨笔触添上明暗对比。速写和书面备忘录都可以在后期完成。

从现场草记进化成整洁漂亮的誊清本或印刷品，很多日志的文本都发生了变化。在润色的过程，有时候会加进一些个人沉思的段落，读起来就像是有感而发——自然发自已经记录下来的特定体验，目的就是

① 托马斯·纽特（Thomas Newte），《1785 年英格兰和苏格兰之旅》（*A Tour in England and Scotland in 1785*，1788），第 2—3 页。

② 吉尔平，《怀河见闻》，第 2 页。

③ 约瑟夫·巴德华斯，《湖区漫游十四天》（*A Fortnight's Ramble to the Lakes*，1792），第 42—43 页。

④ 吉尔平，《论文三篇》，第 64 页。

为了增加日志的分量和尊严。因此，真实性的问题变得更为复杂。尽管与最终完成的绘画一样，"润色"后的文本具有一种精致感，有时候颇能够帮助写景的"诗性的想象"的形成，但却无需危及"直接取自自然美景"的初次体验的完整性。反讽的是，《牛津英语词典》在定义"picturesque"一词时，其中一个定义几乎与"poetical fancy"（诗性的想象力）同义："指在语言、叙述等方面……异常形象或生动；有时候也暗含着为了力求（这种）效果而会罔顾事实的意思。"一本正经的吉尔平极不情愿地为自己的《湖区见闻》游记中"过于华丽"的语言道歉："我只能说，我尽力调整自己的语言去适应自己的主题。由于如画风景描写这种写作模式相当新颖，我认为自己有那么一点小小权力去采用自己的模式。"①

81　对吉尔平而言，如画美的实践总是包含某种"改进"。就此而论，他一直秉承新古典主义标准，这点与其他方面相同（比如，他强调礼仪）。尽管"忠实的描绘"用于判断艺术家主题的第一印象完全合适，但却不能成为最终图画的特征。大自然是"伟大的原型"，但它需要根据自己的"最佳形态"作一些调整：

> 那么，不要认为艺术有瑕疵，它分离，
> 剔除，或重新组合：但不如说，
> 那正是她的至美和伟力。②

如画美的趣味操控自然风景，对此现象的所有戏仿都来源于此。詹姆斯·普兰姆特的《湖区佬》（*The Lakers*，1798）是最早、最好的讽刺作品之一。他在1801年给吉尔平写了一封道歉信，希望没有伤及他的感情。吉尔平在回信中提出，如画风景艺术家对自然具有一种强势掌控的态度，并试着解释这一立场：

---

① 吉尔平，《高地》，序言第5页。

② 吉尔平，《论文三篇》，第107—108页。

……我们视大自然为一个大仓库,储存着我们所有的如画美理念。同时,我们不认为,它的壮观会屈服于构图、光线、前景的平衡、景深等这些小小的要求——这些我们认为是绘画必备的要求。我们当然有权力来定义何谓绘画。我们不会轻视自然,相反,我们赞美它。它张开双手,给我们带来谷物,但它不会屈尊制作面包。[①]

也许吉尔平没有想到,最后这个聪明的类比会带给我们那么多的启示。如画风景艺术家"挪用"[②](appropriate)自然风景,并把它加工成商品。在各种"必备"的帮助下,他把自然无法控制的馈赠转换成了可以框定的财富。

在这一时期,日志与速写本的伴侣关系异常亲密。它们都服务于寻找如画美这一需要。与克劳德镜一样,它们都起着中介的作用,即修改自然风景。两样必备是新(美学)冒险的宝贵战利品。1783年,庚斯博罗前往湖区之前向自己的文学前辈发起的挑战相当有力。他的挑战完全忽视这两种中介的传统界限:

当我回来后,我打算向你表明,你们那些与格雷和布朗博士无异的人都不过是些低俗的扇子画工(fan-Painters),我会把所有湖区风景画挂在下次展览会上迎面就能看到的大雅之堂的正处。[③]

* * *

一本无名氏的1789年日志列举了一些古物、浪漫美景以及如画美角度的视景,这一清单足以说明当时的旅行趣味:

---

① 引自彼得·比克内尔(Peter Bicknell)和罗伯特·沃夫(Robert Woof)的《发现湖区,1750—1810》(*The Discovery of the Lake District 1750—1810*,纽卡斯尔,1982),第40页。

② 这是吉尔平自己的说法。

③ 庚斯博罗,《书信集》,第125页。

坐在你的壁炉边阅读别人的冒险故事，很容易就能使你的想象充满了各种描写：古老的小镇、城堡、浪漫美景、如画美角度的视景，以及曾奉献给万能上帝但已崩塌的教堂，……但这种知识难以给人深刻的印象。它来去倏忽，阴影一般。要想得到永久的印象，或者希望有完全的改进，我们只能依靠亲眼所见。只有这样，日后我们才能自成愉悦之源、朋友的荣耀、所有人的益友。[1]

在寻找荒野风景和古代建筑遗址过程中，乔治城[2]（Georgian City）被遗忘了。早在一百年前，塞缪尔·布鲁尔（1670—1743）离开坎伯兰的家前往伦敦游览：

我下定决心要去看看他们的时尚，以及他们进行哲学和自然学习的方法和方式（这是我最想看的）。我很清楚我的乡邻会有多少人取笑我，问我得到了什么。这些可怜的家伙不值得我回答……[3]

然而，在18世纪中期之后，游客们却与布鲁尔逆向而行：他们离开伦敦直上坎伯兰，他们寻找的不是“时尚”和“哲学”，而是原始的、渐被废弃的、带有异教色彩的生活方式。文明的心智与开化的乡村一样，都已经过时了。玛丽·安·汉威特意给自己的马车夫下令，要“满怀伤感地”穿过乡村，而不是按照他平常那轻快、专业的速度。她“手握铅笔”，一路乘车去捕捉大自然的各种美丽形态。[4]另外一个多愁善感的旅行者是约瑟夫·巴德华斯，他在自己的日志前言中提醒那些世故的读者：“我的书通篇没有漂亮的别墅，没有漂亮的油画，不恭维重要的人物。我所描绘

① 无名氏，《苏格兰之旅》（“A Tour in Scotland”, 1789），苏格兰国家图书馆手稿，MS.1080，自第2页往后。

② 指英国乔治一世至乔治四世在位时间1714—1830年的伦敦。——译注

③ 塞缪尔·布鲁尔，《旅行日记》（“Journal of a Tour from Dockwray Hall in Cumberland to London”, 1691），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.24.Praef.，自序言第1页往后。

④ 玛丽·安·汉威，《苏格兰高地之旅》（*A Journey to the Highlands of Scotland*, 1775），序言第8页。

的都是乡野村夫，我画下的都是大自然慷慨赠予的一切，就在他们的周围。”[①] 这样的情绪深深地植根在 18 世纪后期人们的情感之中。我们想起了庚斯博罗，他越来越“讨厌肖像画”，渴望“抽身离开，来到某个迷人的小村庄”。

① 约瑟夫·巴德华斯，《湖区漫游十四天》，序言第 6 页。



第二部分

画境之旅





怀河
之旅
北
怀河上的洛斯
古德里奇城堡
古德里奇
赛蒙斯亚特
下里德布鲁克
科尔德威尔山
赛蒙斯亚特山
蒙茅斯
迪恩森林
怀
河
丁登寺
情人跳
皮尔德菲尔德
切普斯托
塞文河
0
3
6
英 里

地图 1. 怀河河谷

85 第五章　怀河河谷之旅：河景和废墟

——我又一次
看到这些陡峭挺拔的山峰，
这里已经是幽静的野地，
它们却使人感到更加清幽，
把眼前景物一直挂上宁静的高天。
这个日子又来到了，我能再一次站在这里，
傍着这棵苍翠的槭树，俯览脚下，
各处村舍的园地，种满果树的山坡，
由于季节未到，果子未结，
只见果树一片葱绿，
隐没在灌木和树林之中。我又一次
看到了树篱，也许称不上篱，
而是一行行活泼顽皮的小树精；
看到了田园的绿色，一直绿到家门；

（威廉·华兹华斯，《丁登寺》，王佐良译）

所有这些规则的形状因距离而变得柔和——当成排的树篱

开始连在一起，形成天边的线条，当农舍和寻常人家的外观失去粗糙，无形无状，散布在远方各处时，很难想象：当这么多的变形（deformity）融合在一起时，风景会变得更加丰富、更加美丽。[①]

（威廉·吉尔平）

华兹华斯的《在距丁登寺几英里处所写诗行》（*Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey*，简称《丁登寺》）的开篇对18世纪90年代怀河河谷风景的描写结构缜密、细节精炼。诗人似乎接受了吉尔平关于景深之柔化作用的建议：他用心挑选，细心组织风景特征，以确保最终的构图效果，即一幅深度和谐的意象。田园的优美和山峰的崇高、人与自然，这些在本质上相对立的东西都得到了调和。一片片茅舍和一簇簇果树隐入荒野和绿色风景之中。在"这些树篱，或许不是树篱，小小的一行行/嬉游的树精，撒欢儿"这句描写中，连续出现的措词使得文明与原始以一种不易觉察的方式融合在一起。华兹华斯正在庆祝自己在阔别五年之后对怀河的再次造访（1798年）。因此，此时最能影响他心情的是记忆和联想，而非有形的风景；因此，后者在全诗的比例只占八分之一左右。在诗的主体部分，华兹华斯把目光投向内心，细察这些记忆和联想，反思自己从自然世界关系变动中获致的得与失，最后宣称自己是"自然之崇拜者"(worshiper of nature)。这段是浪漫主义自然之崇拜常引之诗句（locus classicus），这意味着他已认识到：陶醉于自然的外形和色调，这种纯粹的视觉性、非反思性的愉悦是不成熟的，其背后是对如画美价值的摒弃。《丁登寺》启动了人与自然世界关系的一个新阶段。而早在一代人之前，画境游就滥觞于这个地方。 86

1798年夏天，就在华兹华斯和妹妹动身到怀河河谷徒步旅行之前两天，他们和理查德·华纳牧师共进晚餐。他的《1797年8月，徒步穿越威尔士》（*Walk Through Wales, in August 1797*）于次年早些时候出版，他本人自然对怀河的风景赞誉有加。他们可能随身携带了当时最早出版、最

---

① 吉尔平，《湖区见闻》，第一卷，第7—8页。

富盛名的旅游指南，以及吉尔平的《怀河见闻》[1]，此书出版于1782年，因此这一年历来都被认为是英国画境游风尚的滥觞之年。到该世纪末，它已经出版了整整五版。尽管一般大众直到1783年才发现吉尔平，但《怀河见闻》已经以手稿的形式，连同作者的钢笔水彩速写，至少在十年前就开始流传了。该书的题献清楚表明，托马斯·格雷早在1771年就要求借阅这部手稿，而就在那年，他刚刚结束自己的怀河之旅。格雷和他的朋友威廉·梅森都力劝吉尔平出版自己的游记，但其出版却被推迟了十二年，很大程度是因为吉尔平找不到合适的办法来复制那些插图的线条和淡彩，他认为它们对自己的意图表达很有必要。[2]18世纪70年代中叶，保罗·桑德比出版了几组用凹版腐蚀法印制的图画，它们被证明比老式的雕版印刷更能真实地表现水彩画效果。吉尔平的外甥，艺术家威廉·索雷·吉尔平为该书的第一版复制了那些速写，采用蚀刻和凹版腐蚀的办法，显得相当粗糙。1789年的第二版只用凹版腐蚀，吉尔平对其效果更为满意：

> 在我们目前所知的各种办法中，它……所出的效果与铅笔（即画笔）的柔和效果最为接近。它几乎真的可以被叫做绘画，因为它弥漫在光影之中。[3]

89 托马斯·格雷乘船从洛斯（Ross）到切普斯托（Chepstow）的怀河之旅只比吉尔平早了几个星期。他认为他的旅程“充满了很多无法名状

---

① 参见塞林库特（E. de Selincourt）编辑的《华兹华斯兄妹书信集》（*The Letters of William and Dorothy Wordsworth*）[第二版，赛弗（C. L. Shaver）牧师，牛津，1967]，第一卷，第222页注释；以及玛丽·摩曼（Mary Moorman）的《早年华兹华斯，1770—1803》（*William Wordsworth: The Early Years*, 1770—1803，牛津，1957），第402页。

② 梅森后来对这些高度概括性的怀河风景画的反应表明，他早年的热情已大为减少。1784年，他在写给吉尔平的信中写道：“如果有怀河游客拿出你的书，他的船夫会喊道：‘别费劲了，先生！在这里，你无论如何都不会看到与它有一丁点相似的风景。’”［引自巴碧尔（C. P. Barbier），《威廉·吉尔平》（牛津，1963），第71页。］尽管扉页注明的出版日期是1782年，该书直到次年才得以出版。

③ 吉尔平，《怀河见闻》（1789年第二版），序言第9页。

的奇观”。[①] 吉尔平对此深有同感。旅行归来不久，他在给朋友的信中写道：“如果没有在河上航行，你就一无所获。除了河上的三四处主要的景点之外，整条河就是一个如画风景的大展览，任何赞美之词都不为过。”[②] 至少在吉尔平游览怀河之前二十五年，人们就为了欣赏风景和古迹乘船沿怀河而下。根据当地的地志学者查尔斯·黑斯的说法，达拉谟（Durham）的主教约翰·伊格顿是“怀河之旅之父”。1745 年，伊格顿被身为赫里福（Hereford）主教的父亲任命为洛斯的教区牧师，不久之后他叫人造了一艘游船，这样他就可以在夏天和朋友们顺河漫游。二十五年后，这种旅游方式已经变得商业化，不再那么个性十足了。吉尔平付好船费，登上了一条三人操作的带顶棚游船。到世纪末的时候，在夏季，满载游客来回于洛思和切普斯托之间的游船至少有八艘，它们都配备有遮风挡雨的顶棚，有桌子供游客绘画或者写作。[③]

怀河之旅的独特魅力是河景，它带给风景鉴赏家一种特殊的如画美愉悦。与坐在颠簸的马车上旅行不同，乘船游河行进平稳，游客感觉放松，连续展开的美景吸引着他们的注意力。吉尔平认为，每处美景都有“四大部分”：“平面，即河流本身；两个侧景，即隔河相望的河岸，它们标示出透视性的视景；以及前景，它显示了河流的蜿蜒曲折。”（图 16）怀河河谷予人的主要愉悦在于：这些景色，“尽管由简单的细部构成，但还是显得参差多态”。两边侧景时而相汇，时而分开，或升或降，有时模糊了背景，有时又突然暴露出背景。游船顺水而行，游客们感觉到一系列舞台布景正滑进眼帘，供其欣赏。这种戏剧类比（theatrical analogy）经常出现在游客的描述里。比如，威廉·考克斯就赞美道：“布景转换，美轮美奂，……出现、消失、再出现，千变万幻，每一次，不同的林木，不同的流水。”

到了世纪之交，怀河旅游热达到顶峰。查尔斯·黑斯所著的指南

---

① 1770 年 8 月 24 日书信，《格雷书信》（*Gray: Correspondence*），第 1144 页。

② 1770 年 7 月 3 日书信，引自巴碧尔（C. P. Barbier）的《吉尔平：他的绘画、教学以及如画美理论》（*William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*，牛津，1963），第 50 页。

③ 埃丝特·莫伊尔（Esther Moir），《发现英国》（*The Discovery of Britain*，1964），第 125 页。

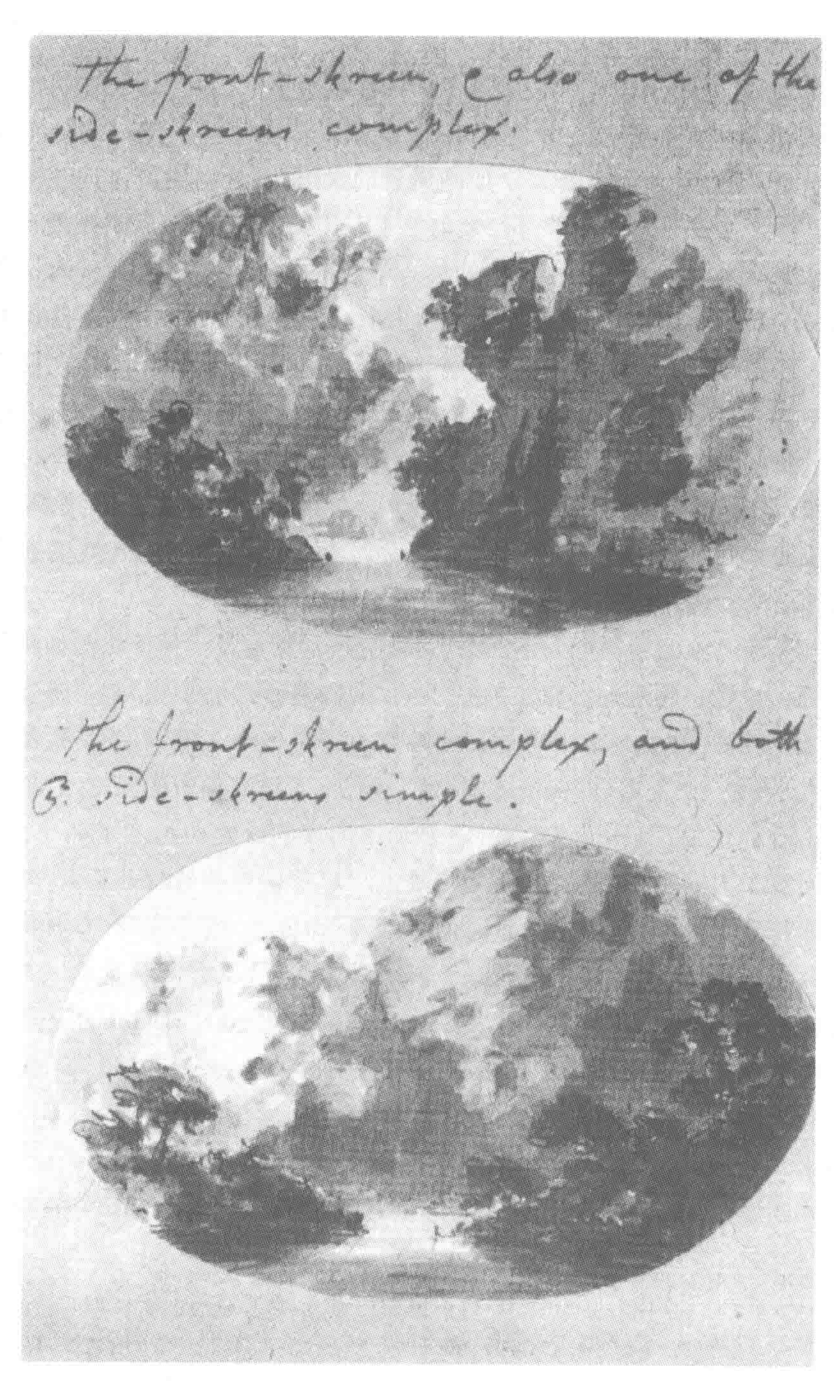


图 16. 威廉·吉尔平,《河景速写》,威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

《沿怀河远足，从洛斯到蒙茅斯》（*The Excursion down the Wye from Ross to Monmonth*，1799）巨细靡遗，广为人知。在前言中，他对人们最近对该地区的日益增长的兴趣做了一番研究：

> 究其原因，不论是因欧洲大陆局势不稳而起——此时欧陆之行即使无安全之虞，也是不合时宜的；还是因人之根深蒂固的好奇心而兴——性喜观察之人自会去考察它的山水之胜，可以肯定的是，在过去的四五年间蒙茅斯郡（Monmouthshire）已经吸引了公众的眼光。

洛斯本身是个很好的出发点。它因为是传奇一般的慈善家约翰·凯尔的家乡而出名，他是蒲柏在《致巴特伯斯特的信》（*Epistle to Batburst*，1733）中提到的模范人物"洛斯之子"。18 世纪晚期，凯尔的家成为游客经常光顾的旅店之一。从洛斯出发还有一个好处，那就是从那儿的教堂庭院，可以总揽当地全景，一段宽广、马蹄状的河流尽收眼底，这种角度的视景令人倍觉惊艳。从吉尔平的怀河旅行日志（图 17）我们得知，为了给这处景色一个合适的分类，他颇费了一番心思。他把"很美丽"（very beautiful）改成"有意思"（amusing），并宣称因为几个不同的原因，它不具备如画美的特征：视点太高，阔广的景域被分割成太多的部分，没有什么特别突出的景物。他为这儿的风景所作的钢笔速写都缺少出色的前景和侧景。 90

在为第一段旅程付了一个半几尼之后，游客们上船了，登船时间通常是在黎明，地点就在七拱桥的下面。游船载物时会略有耽搁，某位细心的游客充分利用这一间隙，用水彩画速写了这一场景，后来把它加以完善，用于他的旅游日志定稿中（图 18）。[1] 这本日志收藏在威尔士国家图书馆中。画面中，晨曦之下是洛斯桥的剪影，背后一座子虚乌有的小山陡然耸立，山顶有一塔楼，前景中停泊着带棚顶的游船。当地的船夫

① "M 先生"，《南威尔士等地之旅》（"A Tour to South Wales, etc."，1801），威尔士国家图书馆手稿，MS.1340.C.，第 46 页。

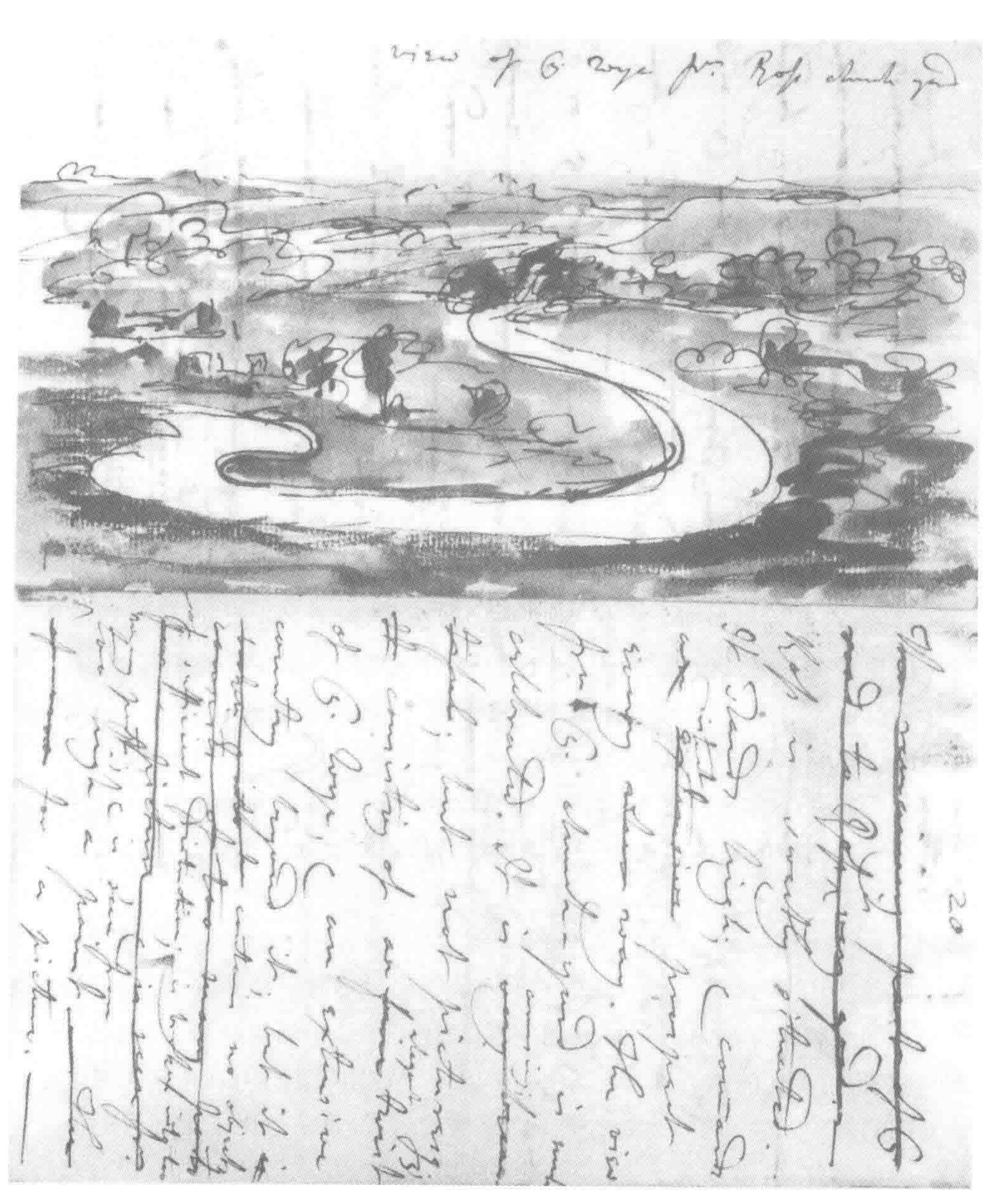


图 17. 威廉·吉尔平，《由洛斯教堂望见的怀河景色》及其相邻页，选自其怀河旅行日记本手稿（1770），博德里安图书馆，牛津。

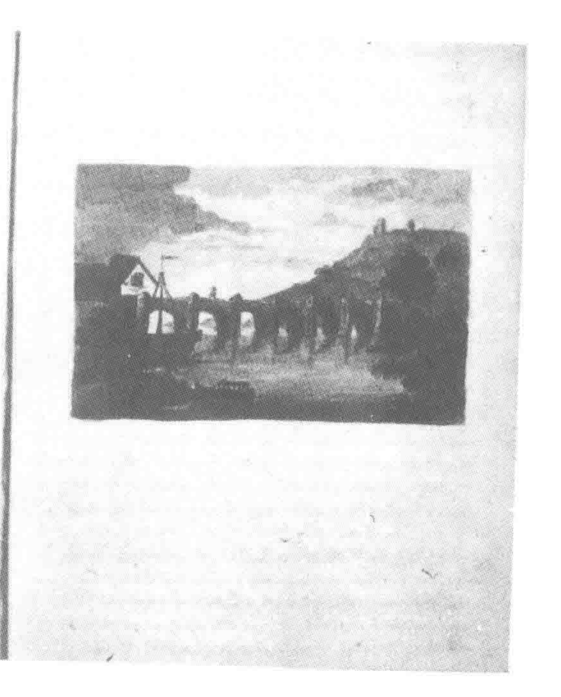


图 18. “M 先生”（“Mr. M”），《洛斯桥美景》，选自手稿《南威尔士等地之旅》（1801），威尔士国家图书馆，阿伯里斯特威斯。

并不总是像人们希望的那样能照顾乘客们的细腻感受。但查尔斯·黑斯向游客们保证，游船的船主会一路陪着他们从旅店来到河边，“所以他们不会听到任何水手们习惯的粗鲁言语”。克服了这第一个障碍之后，只要天气持续晴好，等待游客们的就只有欢乐了。

离开洛斯桥，下行大约三英里之后，出现了第一个壮观的景点，古德里奇城堡（Goodrich Castle）废墟，它被吉尔平赞为人们能够想象到的最壮丽的景色之一：

> ……我们靠着船浆欣赏打量着怀河的这一段，它在这里形成一个巨大的河湾，在我们眼前铺展开来。右边是河岸，极其险峻，林木茂密；河岸后面，一处陡峭的岬角探出身子，顶上矗立着一座城堡，掩映在树木之中。

在这里，河景的四大部分构图完美，气象恢弘。“平面”结构壮观，作为侧景的两岸各具特色，对比恰当；前景是一个城堡废墟，相当触目，可被形容为“被簇簇绿树环抱，高高耸起”（图 19）。城堡为这一景象添上了完美的一笔，早些时候，在对河景进行一般评论时，吉尔平就提到：

> 当把一处美景移入画布加以再现，……我们需要城堡，或者修道院强调效果。的确，如果没有某个此类景物来突出风景，风景画家很少会认为它是完美的。

因此，这一独特的景色，“我会毫不犹豫地说符合如画美的标准，毫厘不爽”。这样的赞美出自挑剔的吉尔平，应该说是很高的赞美了。他继续发表自己的感想，批评大自然在风景构图方面通常力不从心。

93 过了古德里奇，随着越来越深入怀河峡谷，河景越发令人印象深

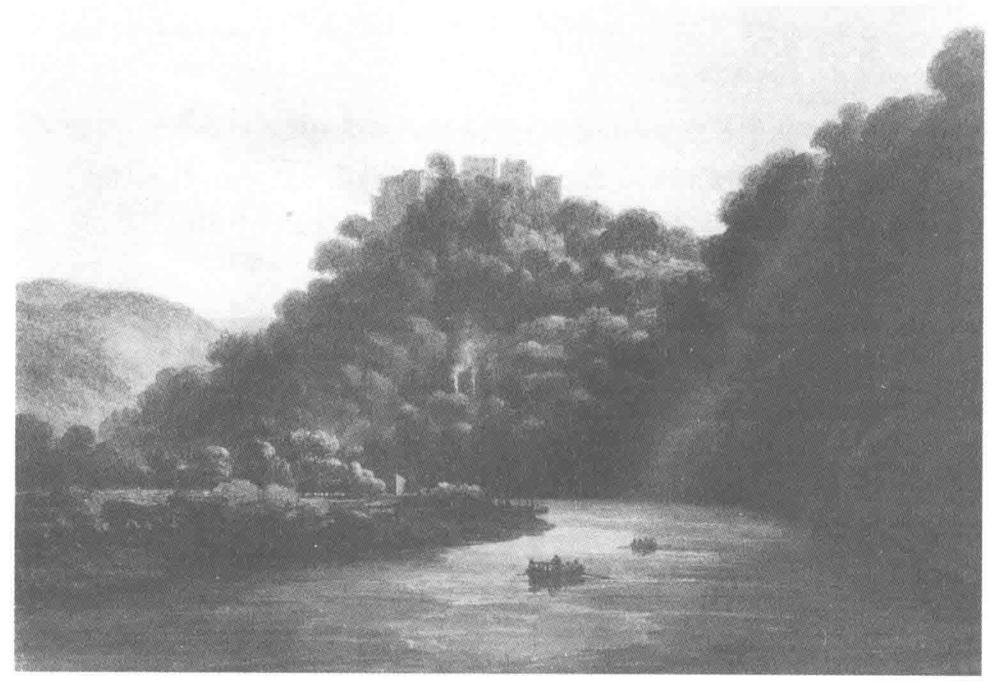


图 19. 托马斯·赫恩，《怀河上的古德里奇城堡》，耶鲁英国艺术中心，保罗·梅伦收藏品。

刻。年轻的塞缪尔·罗杰斯在1791年顺河漫游，他记录下这段旅程中的多处妙景，七年后，华兹华斯把它们选进了自己的诗中："一栋栋茅舍，或高或低相挨，半隐在树木之中，当蓝色的轻烟袅袅升起，人们才会发现它们，……果园一个接着一个，苹果树扭曲成千姿百态。"[①] 斯特宾·萧牧师很喜欢这些栖于林中的农舍，认为它们"幽僻至极"，无疑也就免除了贫困和烦恼之扰："再也想不到会有比这更原始的景色存在了。"不过，罗杰斯和其他的人还谈到了怀河河谷另一面，远非原始的景色，尽管这一面很难躲开人们的耳目，但却明显地不在华兹华斯的视线之内，而是被排除在自然和谐的意象之外。离城堡大约三英里远是里德布鲁克（Lydbrook），那儿有一个煤矿码头，罗杰斯认为它是"一派繁忙的景象，但几乎完全被树木所掩盖，因而变得柔美，非常宜人"。[②] 罗杰斯的描述向读者保证，繁荣的商业和工业迹象并没有严重影响自然环境的宁静。但行至第二个壮观的景点，即纽维尔（New Weir）的钢铁厂时，罗杰斯的保证失效了。游客坐船来到这里，很可能就会想起托马斯·沃特利那惊人的描述，它最初与《现代园艺观察》（*Observations on Modern Gardening*，1770）[③] 一齐发表，又与黑斯的指南一道重印。沃特利认为，这片宽广的河流"如此远离纷扰，却因为命中注定的商业活动而变得更有趣致，更加重要"。在他的笔下，这处风景是道裂缝，夹在几乎从水面上垂直升起的两排高山之间，不时探出林木森森的黑色峭壁来：

> 一片阴郁之中，出现了一个钢铁锻造厂，掩映在一团乌黑的浓烟之下，周围是烧了一半的矿石，还有煤炭和煤渣；锻造厂所需的燃料经由一条小路运送下来，小路被踩成了狭窄、陡峭的阶梯，在悬崖之间盘旋；锻造厂附近是一片开阔、荒凉的沼泽，工人的小房子就散布在它的周围。附近就是维尔（Weir）瀑布，在那里，巨大的石头四

① 引自克雷顿（P. W. Clayden）的《塞缪尔·罗杰斯早年生活》（*The Early Life of Samuel Rogers*，1887），第179—180页。

② 同上，第180页。

③ 这里引用的描述来自该书的第三版（1771），第108—110页。

处散开，激起瀑布更为猛烈的咆哮，这些石头都是被洪水从河岸边冲刷下来，或被暴风雨从山崖顶上震下来的；锻造厂巨大的锤子按照固定的间隔在不断敲打，它们沉闷的声音盖过了瀑布的咆哮。

大自然的景象本身就已令人敬畏，而工业的出现又给它增加了一层威严："机械，尤其是在其具有强大力量，或具有令人生畏的效果时，就是一种艺术之为，因此可融入自然之丰沛的景象之中。"在吉尔平看来，在纽维尔，湍急的水流伴随着巨大的喧闹，相形之下，渡船、小渔船以及游船显得格外脆弱：

[在这里]人类所从事的所有工作似乎都需要体力或者注意力；与之相伴的强力或危险的意识给这一景象平添一种活力，……与最狂野的浪漫情景相得益彰。

94 此类工业中心所产生的各种紧张而有目的的活动通常令吉尔平及其后来的游客反感，但他也不得不承认，这些景象可能凑巧存在着造就如画美的有利因素：从木炭炉中冒出来的烟雾"经常从山腰升腾起来，薄薄的一层，把部分山头笼罩起来，巧妙地切断了它们的线条，使得山天一色，浑然一体"。在托马斯·赫恩描绘古德里奇城堡的那幅画中，我们可以看到羽毛般的缕缕轻烟。

部分是因为怀河两岸的崇高感：无比的陡峭和荒蛮，大多的游客都喜欢工业生产所释放的能量，把它们当成风景"和谐的附属物"。科尔德威尔山（Coldwell Rocks）和傲然挺立、高达470英尺的赛蒙斯亚特山（Symonds Yat Rocks）构成了一个展现浪漫美景的圆形剧场，纽维尔奇观就在其中，游客体验到了一种令人心跳的如画美，它很快转成崇高美（图20）。弗斯布洛克（Fosbroke）在1818年的旅行指南中推荐了一处从赛蒙斯亚特山顶上所看到的风景：这儿的视景既深又远，"仿佛从克劳德的风景画中被呼唤出来，画家的制图风格"映衬出眼前的峭壁景色，令人想到了罗萨绘画的精髓。

游船再行六至七英里，游客到达第一阶段怀河之旅的终点蒙茅斯，吉尔平是在太阳刚刚落山时到达这里的。弗斯布洛克把第一段河景列为“壮丽和秀美”，而剩下的一段，从蒙茅斯到切普斯托这段约二十英里的河景则是“崇高和威严”，值得再花一个半基尼。

蒙茅斯之后的怀河水流，前面几段流经一些草地，吉尔平高兴地发现这些草地的主要用途是放牧而不是种植：“犁过的田地和起伏的庄稼在田园诗中无论有多美，对于绘画而言都是不合适的题材。”原因有二：画家从不喜欢看见风景之中纵横的田地畦垄，它们应该是自然的一部分；庄稼地的色调和肌理都显得过于单调。相比之下，牧场把自由还给自然，而啃着青草的牛群则为风景增添了多样性和勃勃生机。

丁登村位于蒙茅斯下游八英里的地方，游客常会忽略它的存在，他们都急于去看丁登寺，它就在河流的转弯处。乔治·坎伯兰（George Cumberland）认为这种忽略会让人吃亏：“一个画家如果拥有罕见的才



图 20. 威廉·戴，《怀河风景》（1788），维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

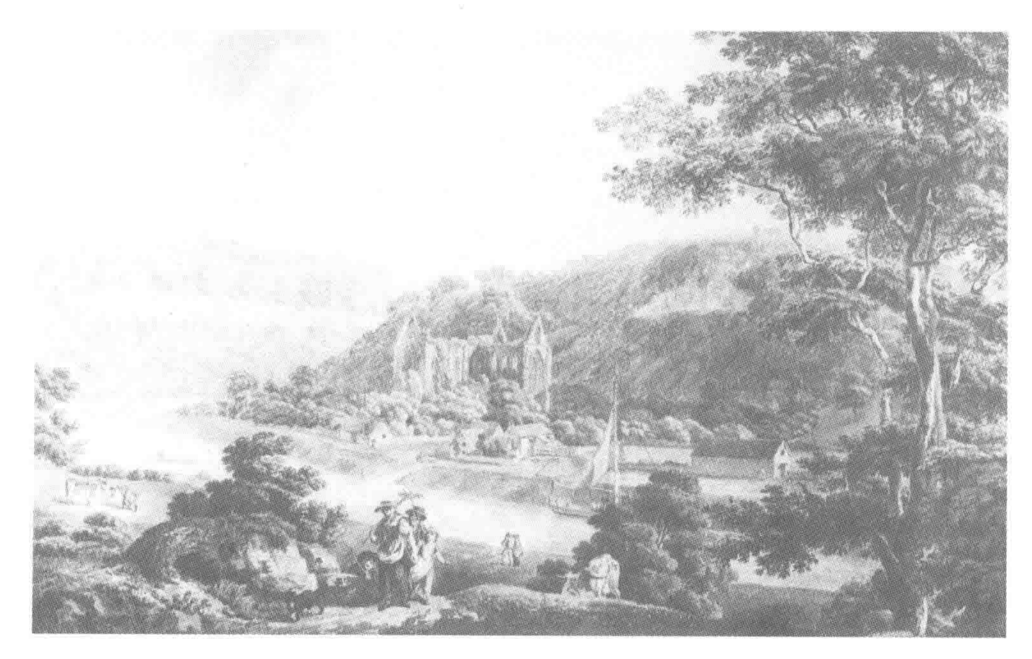


图 21. 迈克尔·安吉罗·茹克尔，《丁登寺》，私人藏品。

能，知道如何选择，他就会仔细地研究这个迷人的村庄，直到将它画满他的画夹。”

丁登寺废墟被公认是怀河河谷最美的建筑（图 21）。依托自然背景，它显示出来的既荒凉又忧郁的风采，引发无数人将它写进诗歌和散文，画进水彩、油画以及一些玻璃透明画中。芬妮·普赖斯[①]在曼斯菲尔德庄园中就欣赏过：在一扇窗户下端的三幅窗格玻璃上，“丁登寺矗立着，一边是一处意大利风格的山洞，一边是沐浴在月色之中的坎伯兰湖水”。早在吉尔平和格雷的 1770 年夏天的游访之前，丁登寺废墟就已吸引了很多游客。斯奈德·戴维斯牧师写于 1742 年的地景诗为很多后来人对此处风景的反应定下了基调：

97

> 最终我们朝圣者的家园在眼前出现，
> 那古老丁登寺的建筑高高矗立在那边；
> 当太阳，在沉静的黄昏中一瞥而过，

① Fanny Price，奥斯丁小说中一人物。——译注

用他那最后的金色装饰她的神殿……
而在这里，我挚爱的朋友，带着愉悦的伤感，
让我沿着那青苔密布的穹顶漫步，
在这平安之地，回首再望尘世；
我为它的废墟哭泣，也嘲笑它的种种愚行。[①]

18世纪中期，这一时期人尤其容易沉溺于“愉悦的伤感”（pleasurable sadness），丁登寺经常成为世俗朝圣的目标。同样是在1742年，在从伦敦到霍利赫德岛（Holyhead）的途中，耶利米·米尔斯在此稍作停留，去欣赏“位置极其浪漫的……我在英格兰见到过的最轻盈、最美丽的哥特建筑之一”。[②] 我前面已讨论过的对废墟不同态度大多都是在看到丁登寺之后引起的。塞缪尔·爱尔兰似乎已经拟好了一份清单：

在走近这一崇高而隐幽的地点时，不论是痴迷于自然与艺术简单美之人，还是钟情于如画美和优美之人，或是那些古董家和道德家，每个人都感觉到那种类似着魔的效果，几乎深陷愉悦的忧郁而不能自拔。

很少有人能抵抗它的魔力，尽管有人认为丁登寺还未达到崇高美。古文物研究者弗朗西斯·格罗斯认为：“在这儿，只需看上一眼，对于一切便了然于心，观景人无需再做什么猜测或探询。”在他眼中，丁登寺缺乏“宗教废墟必备的那种阴郁的庄严，还有那些张着大嘴的拱顶以及阴森恐怖的隐蔽角落，它们能够使观景人产生某种宗教敬畏感，让他们在

---

① 斯奈德·戴维斯，《1742年8月从格洛斯特郡的威特敏斯特前往蒙茅斯郡的丁登寺的航程》（“A Voyage to Tintern Abbey in Monmouthshire, from Whitminster in Gloucestershire. Aug. 1742”），选自哈丁（G. Harding）的《史奈德·戴维斯牧师生平回忆录》（*Biographical Memoir of the Revd. Sneyd Davies, D. D.*, 1816），第117—118页。

② 耶利米·米尔斯，《1742年伦敦到霍利黑德岛之旅》（“A Journey from London to Holy Head in 1742”），大英图书馆手稿，Add. MS.15,776，第61页。

走近时不寒而栗，想起小时候听过的所有的恐怖故事”。[1]“宗教敬畏感”到底是什么呢？它似乎是一种突如其来的、强烈的愉悦的伤感，而不是虔诚的狂热（毕竟这是一座罗马天主教建筑）。但露西·赖特的经历表明，“宗教的”（religious）这个形容词有时候完全符合人们对丁登寺的反应：“身处废墟之中，即使是无神论者和自由思想者都无法摆脱宗教情感（sentiments of religion），他们羞于拥有这种情感，因为它意味着他们的理性的堕落。”[2]“宗教情感”让那种回应很安全地与偶像崇拜和宗教狂热站在同一阵营，并且也使它与那些反理性主义的情感（sensibility）保持了一致性。风格化的描述比比皆是，此种泛滥表明，即使游客初次邂逅丁登寺，并未产生巨大的心灵震撼，但他们也知道如何反应。从下面的描述中，我们听到两行动听的无韵诗句：

> 我们踏上这些宽敞的过道，曾经，嘹亮的赞美诗响彻空中，唱诗班合唱着献给天堂的歌曲，我们肃然起敬，旋即陷入沉思。……轻快的笑声戛然而止，此时唯有静穆。[3]

游客们不吝纸张，煞费苦心去描写一处他们通常认为无法再现的美景，正如约翰·斯金纳所展示的那样：

98

> 一排哥特式的拱门和柱子，气势恢宏，连绵延伸近百码，尽头林木郁郁。穿过向东的大窗望去，一片绿绒绒的草地在脚下伸延开去；高耸的屋顶敞向蓝色的天穹；繁茂的常春藤，以及各种色调的灌木从墙上垂下来；所有这些景物各逞其美，齐齐直扑眼帘，远非我的钢

① 弗朗西斯·格罗斯，《英格兰和威尔士的古迹，1773—1787》[*The Antiquities of England and Wales*（1773—1787）]，第二卷（没有标记页数）。

② 露西·赖特，《1806年记事》（“Note Book 1806”），维根公共图书馆，爱德华·霍尔（Edward Hall）收藏，M842 EHC/73，第61页。

③《GN D. J. J. R. P. 始自1798年9月3日的南北威尔士部分地区徒步之旅的概述》（“Sketch of a pedestrian Tour, thro' parts of North and South Wales etc. Begun Sept. 3rd, 1798, by GN D. J. J. R. P.”），威尔士国家图书馆手稿，4419B。

笔所能描写，或是我的铅笔所能描画。[①]

撇开其中的夸张成分不谈，实际上，画家还得面临一个特殊的困难，因为他投向寺院外墙的视线被挤成一堆的小棚屋和茅舍挡住了，它们毫无如画美的美感。斯金纳继续写道："这般情形完全出乎我的意料。这要归咎于那条肮脏的小巷，两边全是挤挤挨挨、摇摇欲坠的小棚屋。我这一路走来，相当狼狈。"理查德·柯尔特·霍尔先后在1797年和1798年参观了丁登寺，他抱怨说，教堂宏伟的西侧正面"如果从合适的角度欣赏本该成为一道最最美丽的风景，但茅舍和果园挡住了视线，现在完全看不到了"。[②] 他希望丁登寺的主人波福特（Beaufort）公爵把拆除这些障碍物列入他在当地实施的"改良计划"，这一希望与约翰·宾的建议遥相呼应，后者在1781年就曾急切建议：

只需花上一点小笔，就能清走周围的茅舍和果园。这样，丁登寺就能背靠森林，面朝河流，巍然屹立，现在它被无耻地挡住了。

但是，从如画美的角度看，保留这些茅舍的理由也很充分，正如塞缪尔·爱尔兰所说："（它们）非但没有削弱总体效果的恢弘之美，反而作为一种对照，为主景增添了气势。"也许正是为了达到这种强烈的对比效果，在自己的画中，约翰"沃维克"史密斯画了一所茅舍，正好挡在修道院废墟的前面（图22）。 101

就在柯尔特·霍尔速写内景时，他的同伴威廉·考克斯为了找到一个更好的、符合如画美的视点，他渡河来到了对岸，顺河往下走了大概半英里：

---

① 约翰·斯金纳，《1800年北威尔士之旅日志》（"Journal of a Tour through North Wales, in the Year 1800"），卡迪夫中央图书馆手稿，I.503。

② 理查德·柯尔特·霍尔，《1798年8月南威尔士或者更确切地说是蒙茅斯郡之旅》（"Tour in South Wales or rather Monmouthshire, August 1798"），卡迪夫中央图书馆手稿，3.127.6/6，第131—132页。



图 22. 约翰·"沃维克"·史密斯,《丁登寺,自丁登寺村之路》,"鲜有景色能比此处更有如画美,但附近一所拙劣的现代房屋大煞其美"。威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

> 从这个角度望去,丁登寺展现出一种新的风貌,它似乎坐落在一处平缓的坡地上,俯瞰着河面,没有一座茅舍挡住视线。东边大窗完全被灌木覆盖,有一半爬满了常春藤,它耸立着,就像是深隐林中的一座宏伟建筑的入口。(视线)穿过这个窗口,顺着教堂一直看过去,那些缠绕在柱子上或者悬挂在拱门上的常春藤,就像是簇簇绿树,而西边窗户的花饰窗格则是一片浓绿,继续牵引着我们的视线,看起来就像是无边无际的森林。

从这个角度看,丁登寺硬朗的线条变得柔和了,当爬满常春藤的立柱展现出树的模样时,整个建筑可被视为已经融入了周围的风景,给我们带来一种"荒野与文明的融合,令人愉快"(恰与华兹华斯的诗句异曲同工)。这一视点很有可能与卢瑟伯格 1805 年的油画《丁登寺的怀河风景》的取景点相近(图 23)。丁登寺本在左边若隐若现,但卢瑟伯格做了调整,结果,其中的一扇窗户就出现在画面之中,它的花饰窗格要比东边

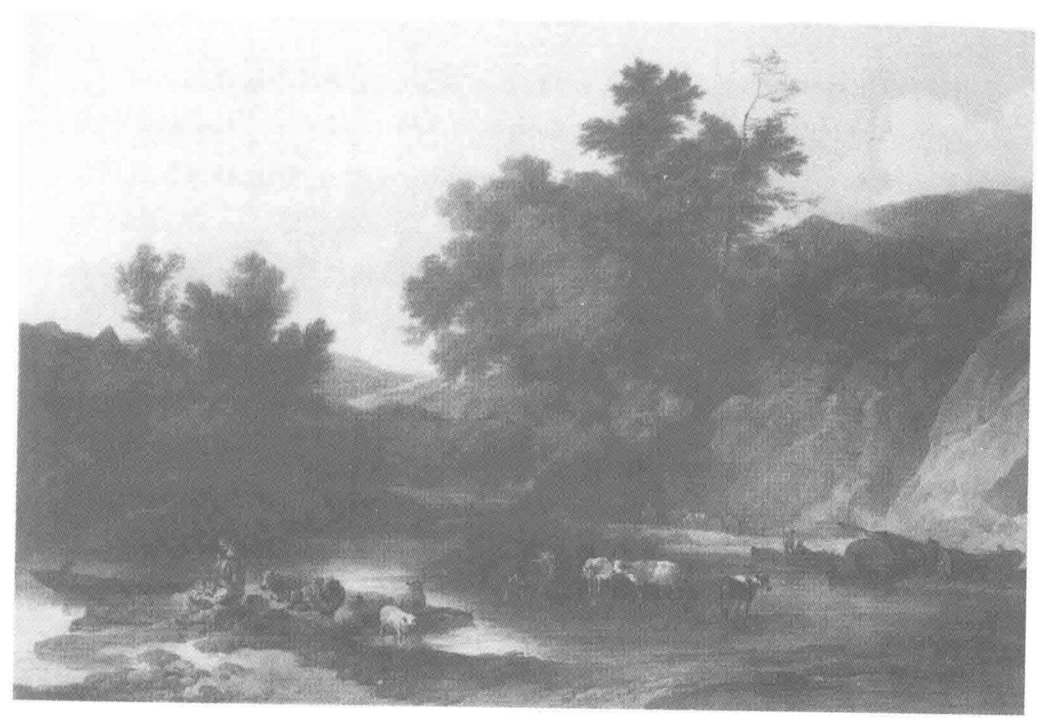


图 23. P. 德 • 卢瑟伯格，《丁登寺的怀河风景》（1805），菲茨威廉博物馆，剑桥。

窗户的更加富丽。[①] 于是，经过这番富含深意的调整，废墟遂"被簇簇绿树环抱，高高耸起"。

为了柔化丁登寺硬朗笔直的线条，寻找合适的视点很有必要。对于吉尔平的一大遗憾，柯尔特·霍尔和考克斯颇有同感：

> ……几面山墙截顶，有棱有角，显得非常刺眼，形状粗俗，使人生厌。也许可用一只小槌小心翼翼地敲掉一些（不过，谁敢这么干？），特别是十字通道上的那些，它们不仅难看，而且还扰乱了透视效果。

如画风景艺术家需要找到其他办法来改变它们的形状。就此而言，

① 参见约皮恩（Rudiger Joppien）的《教堂废墟的访客——最新发现的 P. J. 德·卢瑟伯格画作》（"A Visitor to a Ruined Churchyard—a newly discovered painting by P. J. de Loutherbourg"），选自《伯灵顿杂志》（*Burlington Magazine*）第 118 期（1976），特别是第 294—295 页。

苔藓和茂密的常春藤可以发挥作用，很多水彩画家通过添加或强调这类绿色植物来打散或柔化那些硬直的线条。透纳1794年的水彩画就很优雅地展现了这一技法（图24）。把常春藤留在丁登寺里，还涉及到其他的考虑，并非只是出于如画风景的需要。繁茂的绿色植物还能激发愉悦的忧郁，令人想到：在时间面前，人类的伟大功绩显得多么脆弱。沃特利写道："生机勃勃的植物盘根错节缠绕在一起，暗示着彻底的绝望：建筑不再可能恢复原状。"他把丁登寺视为风景园林人造废墟的一个模板。102 "彻底的绝望"这种感觉就是远道而来的游客想要体验的，它极其精致，需要源源不断的滋养：约翰·宾希望寺院的主人"用常绿植物、丝柏等装饰内景（而不是精心修剪的草地），并把各扇大门改成哥特式的"。早在1756年，波福特公爵就已命令清理其内部，当时如画美的趣味还没完全发展起来。弗朗西斯·格罗斯深感可惜的是，丁登寺附近的穷人把这里打理得一丝不苟：

> ……经过[他们]的荒谬劳作，整个院子完全铺满草坪，犹如保龄球场一样平坦、整洁，结果，整个建筑看起来更像是花园中的一处人造废墟，而不是一座历经风雨的老旧修道院。[①]

"废弃的"花园建筑都应该效仿丁登寺，但真正的废墟不应该追求艺术的氛围。穷人并不懂得鉴赏废弃之美，他们认为把废墟打理得井井有条，乃成全了游客的游兴，而游客毫不领情，他们所需要的唯一打理就是：穷人该好好打理下自己脏乱差的居住环境。总体而言，穷人相当碍眼，令人恼火。游客在前往丁登寺的路上处处受阻。他们刚下游船，就被一伙伙穷人缠住。吉尔平思忖道："就像一个地方，一旦习惯了懒惰，就永远不会成为勤劳的所在。"很多穷人住在摇摇欲坠的小棚屋里，它们就建在废墟里，游客得破点小财才能甩开他们。一些乞丐得到法律许可，可以担任导游。公爵要求寺院终日紧闭，"开门的权力掌握在一个老妇人手中，靠着那些经常成群结队从巴斯（Bath）和布里斯托尔（Bristol）

① 弗朗西斯·格罗斯，《英格兰和威尔士的古迹，1773—1787》。



图 24. J. M. W. 透纳,《丁登寺内景》(1794),维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

来的游客，她的生活还过得去”。[①] 她可能就是把吉尔平带到僧侣图书馆废墟的那位老妇人：

> 她连挪动一下都很困难，拖着颤抖的双腿，枯瘦、干瘪的身躯，拄着两根拐杖。她领着我们穿过一扇破旧的大门，来到一处长满荨麻和石楠的地方。她指向一处残存的破旧回廊，说我们要找的地方就是它。这是她自己的房子，……我从来没有见过这样令人作呕的住处。它是一处洞穴，有着很高的拱顶，夹在两堵残破的墙壁之间，墙上满是脏水留下的颜色各异的污渍。

二十年后，塞缪尔·罗杰斯来到这里，他了解到老妇人最后死在济贫院。[②] 前往丁登寺一游的游客肯定认为这是种最不舒服的体验。一想到就要看到这个巨大的建筑，这个被常春藤覆盖着的世事无常的标志，他完全可以让自己沉浸在愉悦的忧郁之中，但这就意味着他要躲开深受世事无常之害的人的干扰。约翰·宾证明，在这样的情况下，有关如画美的想象是无穷无尽的：

> 我走进寺内，陪伴我的是一个懵懂无知的小男孩和一位老人。老人已经记不起任何事情，但我还是让他跟着我，因为他那灰白胡子，还有头发，都使我心生敬意。我想象他就是此地的隐士。

104 十七年后，1798 年，充当导游的是另一位老糊涂（除非还是同一个人，但这是不可能的），他极不称职，令人无可奈何：

> ……充当修道院的历史家这一任务移交给这位沧桑老者已经有好几年了。他的脑子空空如也，仅存几个抽象、不相干的念头。

① 弗朗西斯·格罗斯，《南威尔士之旅》（“Journey to South Wales”，1775），大英图书馆手稿，Add.MS.17,398，第 63 页。

② 参见克雷顿，《塞缪尔·罗杰斯早年生活》，第 199—200 页。

它们在他脑海中沉寂了那么久，以至于他认为自己的脑子是唯一的信息储存库，而他自己则是唯一货真价实的编年史家。[①]

在结束了探索、描绘、匆匆加上的几笔描述，并好好体验了一番忧郁情绪之后，游客发现这个地方另有其动人之处：

> 悠然赏游丁登寺的妙法是带上葡萄酒和冷食，同时给马备好饲料（面包、啤酒、苹果酒，通常还有三文鱼，都能在波福特湾旅馆买到），在废墟中摆上餐桌，也许还从切普斯托请来一名威尔士竖琴手。

这是约翰·宾诸多关于如画美野餐地点的灵感之一。意外的是，波福特湾旅馆还为游客们提供了另类的如画美或崇高美情趣的消遣形式。1775年，弗朗西斯·格罗斯到这里游览，他不经意地向旅馆窗外望去，抬眼便"看见烟花，那是锻造厂飞溅出来的火星，在它们的映衬之下，黑黑的高山成为背景，阴阴的夜空变得赏心悦目"。[②]这些工厂紧邻丁登寺，对此人们肯定反应不一（图25）。在《诗意丁登寺》（*Poetical Description of Tintern Abbey*）中，爱德华·戴维斯同时为寺院废墟无比的荒凉和锻造厂巨大的力量激动不已： 105

> 这些工业硕果让此地富有，
> 这里，笑容在每张忙碌的脸上绽放：
> 那些慵懒的修道士被蜂群驱走，
> 在这里只有勤者才能生存和致富。
> 这正是今日的修道院，一片繁忙，
> 而那些懒汉，惊恐万分，跟着修道士一起逃亡。[③]

---

① 《徒步之旅的概述》，见第134页注释③。
② 格罗斯，[《南威尔士之旅》]，第95页。
③ 此诗被印进希斯的《远足》。

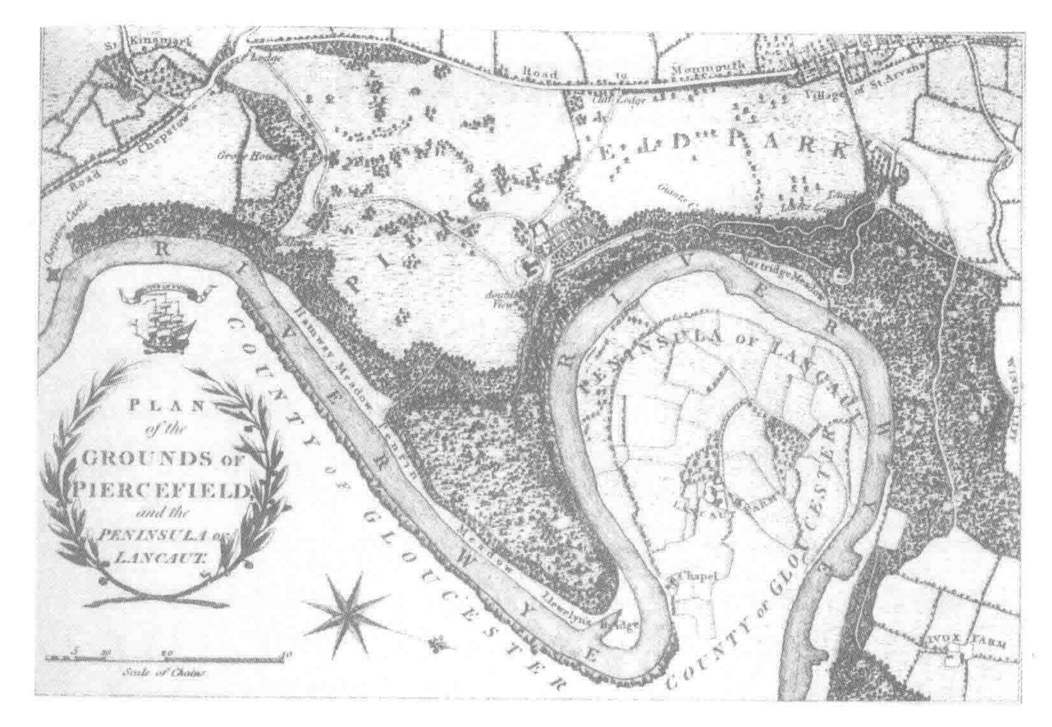


图 25.《皮尔斯菲尔德庄园和兰科特半岛平面》，选自威廉·科克斯的《蒙茅斯郡访古之旅》(1801)，大英图书馆，伦敦。

现代钢铁厂和访古之旅构成了一对奇妙的经济合作关系，至少给这个地方带来了一段时间的繁华。到了世纪末，农业的发展使得附近的森林被清除殆尽，减少了当地工业所需的木炭供应。[①]

回到船上继续沿河下行。不久，吉尔平注意到，怀河风景发生了令人遗憾的变化：受潮汐的影响，明亮如镜的水面变得污浊，河岸看起来非常泥泞。但还是有些美景可以弥补这一遗憾。当游船驶近皮尔斯菲尔德时，两岸悬崖开始变得陡峭起来（图 25）。河水形成一个圆环，紧紧包围着兰科特（Lancaut）半岛。挥金如土的瓦伦丁·莫里斯开发了这一令人惊奇的自然景色。他曾是圣文森特的地方长官。[②] 他继承了右岸这块

① 詹姆斯·贝克（James Baker），《威尔士和边界地区如画美旅游指南》（*Picturesque Guide through Wales and the Marches*，1795），第一卷，第 31 页。

② 关于莫里斯的职业及其对皮尔斯菲尔德的开发，参见艾弗·沃特斯的《不幸的瓦伦丁·莫里斯》（*The Unfortunate Valentine Morris*，切普斯托，1964）。

300 英亩的地产，在妻子玛丽·莫端特的帮助下，对它进行了改良。玛丽的姐夫是威廉·米尔纳爵士，他是另一座名园，约克郡的侬阿普顿（Nun Appleton）庄园的主人。每个星期二、星期五，游客被允许进入莫里斯崖顶花园的“步道”。吉尔平在这里下了船，沿着弯弯曲曲的小路爬上崖顶，考察、赞美莫里斯的各种改良，但又补充道：

> 但是，我们不能称这里的景色具有如画美。它们要么需要从很高的视点纵览，要么缺乏自己独有的个性，要么它们的景物构成不适合入画。尽管如此，它们还是极富浪漫色彩，使人浮想联翩，令人愉悦。

这段评论几乎与吉尔平对洛斯教堂庭院的差评如出一辙。但是，人们普遍认为，尽管这些景色不适合入画，它们却富有浪漫情调。1768 年，亚瑟·扬在游览皮尔斯菲尔德时就承认，有这样的一处美景，“一想到要对它进行描述，我的笔都握不住了，……你的想象之眼无论有多么敏锐，都无法充分领略它的美，即使把克劳德、普桑、韦尔纳和史密斯的天分全部集中起来，也都无法把它描画出来”。[①] 查尔斯·黑斯响应了吉尔平的评价，抱怨这里的风景缺少变化：“人们在欣赏皮尔斯菲尔德的岩石、低垂的树木和深入河水的悬崖时，他们的批评通常都与崇高美有关。”而威廉·考克斯则发现了一处激动人心的不和谐的和谐（concordia discors），就在壮丽的过渡地带——“从阴郁的密林过渡到开阔的小树林、从草场草坪过渡到岩石和悬崖、从英格兰风景的柔美过渡到阿尔卑斯山景的野性美”。 106

对业余的水彩画家而言，皮尔斯菲尔德是个严峻的挑战。毫不奇怪，很多人对自己的作品很失望，无助之余就想到了克劳德和杜埃。要完成这样规模的作品，园艺师是唯一胜出的艺术家。莫里斯几乎成了自己的狂热爱好的牺牲品：在勘察花园的“性能”时，他跌下了情人跳（Lover's

① 亚瑟·扬，《英格兰和威尔士南部诸郡六周之旅》（*A Six Weeks Tour through the Southern Counties of England and Wales*, 1768），第 136 页。

Leap），怀河边一处高达180英尺的观景点，但幸亏被崖底坚韧的灌木丛接住，捡了一命。他请来了曾为波福特公爵清理丁登寺废墟的切普斯托建筑商威廉·诺尔斯，创建了十个主要景点，其中包括情人跳、风崖、石窟（一贯敏锐的约翰·宾推荐它为另一个进餐佳处）和巨人洞。巨人洞的装饰极其怪异，查尔斯·黑斯如是描述：

……岩顶的一个洞穴，立着一个巨大的人像，他抱着一块巨石，正准备用力把它掷到路过的游客的头上，……但他巨人的威仪正受到名为霜冻（frost）的强敌的侵蚀，他很快就失去了足以使人胆寒的威慑力，其肘部关节处的手臂已经脱落，直到现在还是一幅衰朽残破的样子。

一条条蜿蜒的小路通向这些观景台，很明显，这些观景台的选址都体现了莫里斯的用心，他非常注意如画美所要求的景物构成和视景。因此，游客给予的赞誉，最恰当的说法就是，这里的景色近乎艺术品，就像一幅克劳德风景画，或一幅舞台布景，斯特宾·萧如是描绘：

107

……洞穴对面是带座位的弓形栏杆，如果可以把自然的杰作和艺术的杰作进行比较，我们可以把这叫做宇宙间最完整的剧院之一的正面包间，……要表现这里的美景无需任何画布，有大自然可爱的风景就已足矣（图26）。

虽然自感无力充分表现面向切普斯托的美景之一，因为它“只有克劳德的天分和画笔才能表现”，塞缪尔·爱尔兰还是再次画出了一幅克劳德式的作品，《从皮尔斯菲尔德看切普斯托等地的景色》（*Chestow & c From Persfield*，图27）。它与亚瑟·扬的另一段热情洋溢的描述不谋而合：

在阶地的一端露出了切普斯托的小镇和城堡，被林中浪漫的石

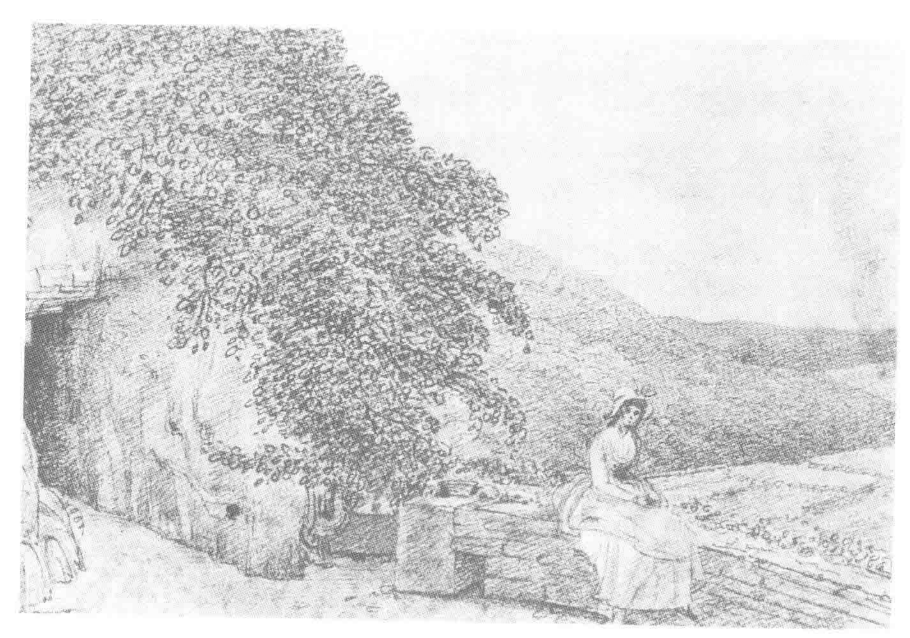


图 26. 乔治·坎伯兰,《皮尔斯菲尔德景色》,选自其手稿《北威尔士之旅》(1784),威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

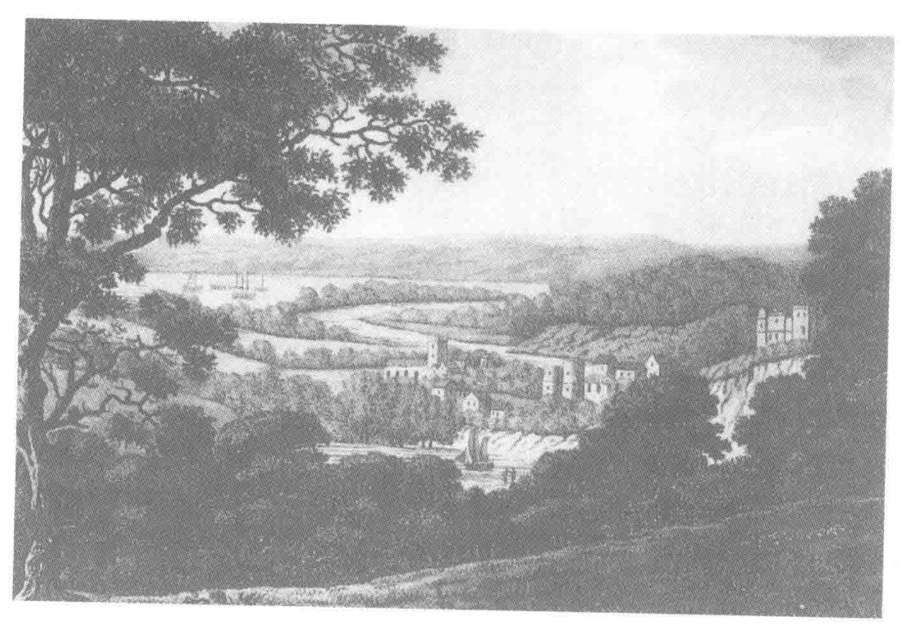


图 27. 塞缪尔·爱尔兰,《从皮尔斯菲尔德看切普斯托等地的景色》,选自《怀河的如画美景》(1797),大英图书馆,伦敦。

> 阶托起，姿态之美，无以言表：只需移动半步，就能看见城堡的尖顶，它的位置恰合趣味，几乎无法相信它不是一个障眼法般的设置，而是真实的存在。[①]

于是，一处精心规划过的景色似乎就能超越花园的疆界，把乡村“风景化”，使它呈现出巧夺天工的状态。这是苦心经营的如画美的胜利，游客得以欣赏到“大自然的‘投像器’所给予的如画美”。[②]

1784年，乔治·史密斯从破产的莫里斯的手中买下了这座庄园，并在接下来的10年里继续对它进行开发。为了让游客免遭不必要的劳顿，他拉直了蜿蜒有致的入园小路，同时还做了其他改动，塞缪尔·爱尔兰对此深感惋惜：

> 因为他的压路机和大剪刀，现在乏味的整齐划一取代了原本变化多端的美景，并成为这儿的标志；这只蜗牛的黏液糟蹋了自己的森林谷地、峻峭的山峰和树林，丝毫不亚于塞文河的污泥污染自己的水域。

塞文河污泥的突然出现提醒游客，他们已经快到怀河之旅的终点了。对于吉尔平来说，这意味着河景探索的结束。当他离开皮尔斯菲尔德的时候，潮水已经退了。此时游船因进水太多已经无法继续航行，他和同伴们只好徒步走完剩下的路程，进入切普斯托。

1818年，弗斯布洛克出版了自己的《怀河之旅》（*Wye Tour*），这也许是从洛斯到切普斯托这段河景得到的最高嘉奖。在书的开篇，他宣称从特征而非细节来说，怀河是“著名的希腊谭蓓谷的加大肖像”。为了证明这不是无聊的奉承，他接着引用了最近一则游记中的一些段落。游记记录了一次到传说中的希腊北部原版谭蓓谷的旅行，每段描写都能找到大略对应的怀河景色，就这样，通过联想，怀河被提升到了最高等级的传

① 亚瑟·扬，《英格兰和威尔士南部诸郡六周之旅》，第138页。
② 同上。

奇之美。多亏了吉尔平的首开先河，弗斯布洛克终于完成了一次壮举，它与一百五十年前约翰·邓汉姆爵士所从事的工作类似。其时，邓汉姆把帕纳塞斯山从古希腊召唤到了英国的泰晤士河谷之中。



北威尔士
之旅
安格尔西岛
康维
彭曼马尔
班格尔
麦奈海峡
卡那封
贝里斯湖
兰贝里斯
多尔巴登城堡
南特贝里斯
燕子瀑布
康
维
河
兰伍斯特
贝图瑟科伊德
斯诺登峰
南特尔湖
贝德格勒特村
阿伯格拉斯林山口
格拉斯林河
非斯丁尼奥
阿伯格里
圣阿萨夫
克卢伊德河
霍利韦尔
登拜镇
十字谷修道院
蒂河
科尔文
迪纳斯布兰城堡
兰格伦
查克镇
巴拉
北
兰奈尔提
多尔戈罗
莫达克河口
卡德艾德里斯山
麦其纳勒斯
潘尼格斯
普林里蒙山
阿伯里斯特威斯
魔鬼桥
哈弗德
0
5
10
20
英 里

地图 2. 北威尔士

第六章　北威尔士之旅:群山与游吟诗人

109

亨利·温德汉姆在1774年的游记中写道:“威尔士之旅至今仍乏人问津,这非常奇怪。英格兰的道路上挤满了找乐儿的旅行人群,而威尔士的道路上则人迹寥寥。在历时六周穿越威尔士的旅途中,竟然没有碰到一群游客。”[1] 二十年后,游客们无疑会羡慕温德汉姆的茕茕独行。人们不愿意到威尔士旅游的一个原因是:那里的路况比较糟糕。1776年,有位游客就认为,道路状况只是下面这个事实的一个缩影:总体来说,“威尔士人要比英格兰人落后至少一百年”。[2] 早期游客的反应表明,这样说还是太客气了:

> 这地方看起来就像是创世之末的疲劳之作,是诺亚大洪水留下的垃圾,它唯一的作用(如果有的话)就是证实上帝的信条之中有一条极富伊壁鸠鲁精神:世界由偶然创造。[3]

---

① 亨利·温德汉姆,《1774年6月和7月一位绅士的蒙茅斯郡和威尔士之旅》(*A Gentleman's Tour through Monmouthshire and Wales, in the mouths of June and July, 1774*, 1775),序言第2页。

② 无名氏,《1776年夏威尔士之旅》(“Tour in the Summer 1776. Through Wales”),威尔士国家图书馆手稿,MS. 2862.A.,自第37页往后。

③ 无名氏,《北威尔士之旅》(“A Trip to North Wales”),选自托贝克(John Torbuck)编辑的《威尔士游记及回忆录选编》(*A Collection of Welsh Travels, and Memoirs of Wales*, 1738),第4—5页。

我们已经注意到，未经过农业或景观改良的乡村，或无改良之可能的乡村，对于奥古斯都时期的观景人来说，毫无吸引力，通常还会引起反感。前面引语说明了游客的厌恶之感和恐惧之情，这使人想起了托马斯·博内特的《地球的神圣理论》（*The Sacred Theory of The Earth*）。它于1684年首次译成英语，产生了非凡的影响，长达一百五十年之久。“诺亚大洪水留下的垃圾”指的是博内特的一个论题：上帝的愤怒加上大自然的自身强力，在地表下的大水冲破地球外壳引发大洪水的时候，破坏了地球原先光滑的外表。随着洪水的退去，地壳的残骸沉积下来，毫无规律地堆积在一起，形成了现在的大陆和巨大的山脉。根据博内特的说法，现在的地球展示的是“一个巨大废墟的意象或者画面……是一个淹没在自己的垃圾之中的世界的真实一面”。[1] 毫不奇怪，后来到北威尔士旅行的游客会频频提到这个“神圣理论”。1756年，利特尔顿勋爵第一次到此一游，他写道，斯诺登的山峰“的确全都强烈地激起人的联想，让人想到博内特，想到它们就是世界被摧毁后留下的碎片”。相比之下，他所选择的卡那封—班格尔路线还是大洪水之前的状况，令人欣喜：“绿荫草地，弥漫着忍冬花的芬芳，简直就是天堂。”

曾经有一时期，当“万能”布朗忙着为贵族们建造各种各样的私家“天堂”时，一种特别的兴趣开始兴起：人们外出旅行，观赏大洪水之前的世界的壮丽废墟，或另一种理论所说的地方——它们是布朗（园林）的神圣反面，是创世弃用的原材料堆场。北威尔士就是这种地方。早期令游客望而却步的“崇高的邋遢”（the sublime negligence），那些“垃圾”，正合后来画境游游客的趣味。在他们看来，经过半个世纪的野蛮“改良”，任何规模的邋遢都应该得到珍惜。北威尔士的风景抵制了改良者的妄为，就像这里的居民，即真正的布立吞人（Britons），就成功地保留了自己的文化完整性，使之免遭罗马人及爱德华一世治下英格兰人的侵犯。

110

① 引自尼克尔森（M. H. Nicolson）的《山之阴郁，山之光荣》（*Mountain Gloom, Mountain Glory*，康奈尔，1959，1963年诺顿版），关于博内特及其影响的详细讨论请参见第5章和第6章。

在那些最早膜拜威尔士山景的游客中就有托马斯·赫林博士。他在1747—1757年间任坎特伯雷大主教，1738年，他到北威尔士旅行：

> 它外表极其壮观，充分显示了大自然的辉煌。它扩展了我的思想，就像广袤无垠的大海那样，以至于我花了一段时间才能重新适应低平的地方。它们的美全部都在细微的趣味之中。我担心，在回家的路上，如果见到了斯托园，我会立刻对它出言不逊。在愉快地领略了诸如创世垃圾给予的惊骇之后，我会对艺术的琐屑付之一笑，对每一处人造废墟投以鄙夷的眼光。[①]

最后一句中的"创世垃圾"又出自博内特。赫林反应中最引人注目的地方是他对斯托园的蔑视。七年前，在给伯灵顿的信中，蒲柏曾赞美它是"一件令人惊叹的作品"。赫林的批评表明，尽管风景园林就是在这一时期逐渐摆脱了拘谨的设计，但它已感受到来自英国更偏远地区的美景的竞争。十年后，正如我们在前文（第四章）所见到的那样，在吉尔平的《斯托园园林对话》中，一位对话者建议科布汉姆（Cobham）勋爵考虑引进一些湖区风景到自己的斯陀庄园中。

很明显，斯诺登峰风景无法被"改良"。1794年，当约瑟夫·哈克斯和自己大学时期的伙伴柯勒律治前往北威尔士徒步旅行时，他宣布自己的主要目的是"探索尚未被人类巧手程式化的大自然的隐秘美"。斯诺登峰正好就有这样的隐秘美：

> 在这寒冷的地方，这片贫瘠的土地，
> 那里的收获补偿不了农人的辛劳；
> 开裂的群山，裸露的岩石，不生寸草，
> 但见羊群艰难地攀爬，就这样活着。

① 《托马斯·赫林博士致威廉·邓肯波书信》（*Letters from...Dr. Thomas Herring...to William Dancombe...1728 to 1757*, 1777），第39—40页。

在诗人看来，在这样严峻的环境中，唯一的生机就是一种未经开化的道德节操：

> 然而就在这里，古老的诚实，没有雕饰
> 无私的关爱，来自淳朴的心，
> 健康，满足，和自我节制紧紧相连，
> 愉悦的欢笑，常在常新。①

111 似乎只有到此一游的游客才能完全欣赏对当地人的这种安慰。约瑟夫·克拉多克的《斯诺登来信》（*Letters from Snowdon*，1770）此时开始广为人知，他根据自己的北威尔士经验，对这种信手为之的理想化表示怀疑：

> 我亲爱的朋友，在不开化的乡村，美德是无法扎根的，……诗人们所描述的那些人类原始时期的天真只存在于他们自己的想象之中，……如果我们可以把美德定义为是对我们自然习性的某种程度的反抗，而[自然状态中的人]不知道、也不承认他们有此力量。

然而，我们稍后就会看到，即使是这样明智的哲学鉴定也有一种倾向：把乡村魅力理想化，有点想入非非。大卫·索尔金曾有一个论述——18世纪60年代以来对威尔士的兴趣的持续升温与同时期英格兰的各种大事密切相关。② 当英格兰各郡出现严重的社会骚乱时，骚乱越强烈，人们越会将某处穷乡僻壤的宁静理想化。他们想象着威尔士农民与当地的地主阶级之间有某种友善的半封建关系，因此未受这类群体骚乱的感染。由此，索尔金提出，理查德·威尔逊在18世纪60年代的威尔士风景画，本质上是贵族式的愿景：心满意足的农民居住在美得摄魂、一片

① 威廉·弗农，《威尔士之旅》（"A Journey to Wales"），选自《各地诗选》（*Poems on Several Occasions*，1758），第12页。

② 大卫·索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，第100—103页。

祥和的美景之中。这些愿景反过来促进了自18世纪70年代以降画境游在威尔士的发展以及人们的风景发现：他们发现了与英格兰截然不同的风景。1800年，柯勒律治在给威廉·戈德温写信时发现，通过与英格兰湖区进行比较，他能够把自己对北威尔士风景性质的感觉很好地表达出来：

> 只要记忆允许我对卡那封郡的壮丽之处做出判断，我可以说每处景物都胜过我在其他地方所见过的一切，尽管其景物搭配还有缺陷。在北部，我不知道还有什么山峰能媲美斯诺登峰。说到这里，我们看到扎堆露营的高山，尽管它们在纯粹的画家眼中也许显得杂乱无章，但却总是有趣、多变，而且强劲。①

在评价风景时，“纯粹的画家”颇不屑于如画美的标准，但如果涉及到北威尔士，如画美标准则一直占据统治地位：

> 北方［苏格兰］焉能与威尔士争奇……
> 那里有克劳德的色调，维吉尔的田园难以寻觅……
> 画吧，丘吉尔的钢笔，罗萨的铅笔。②

后来的18世纪游客大都会清楚地区分威尔士西北部和东南部的景色：一边是令人敬畏的崇高美，另一边则是牧歌美（pastoral beauty）。赫林把自己的北方之旅描述为“非常浪漫”、“险境四伏”。塞缪尔·约翰逊的反应相当典型，他对更为开化的地区印象甚深：“就我目前所见，威尔士是个美丽、富饶的地方，全部与世隔绝、遍布森林。”③ 从1791年一名

---

① 1800年9月8日书信，《柯勒律治书信集》，第一卷，第620页。

② 安东尼·钱皮恩（Anthony Champion），《1772年8月，一名威尔士旅行者写给在苏格兰旅行的朋友》（“From a Traveller in Wales to a Friend Travelling in Scotland. August 1772”），选自《杂记》（*Miscellanies*，1801），第79—80页。

③ 1774年8月16日书信，参见度帕（R. Duppa）编辑的《法学博士塞缪尔·约翰逊1774年北威尔士之旅日记》（*A Diary of a Journey into North Wales, in the year 1774; by Samuel Johnson, LL.D.*，1816），第93页。

112 游客的文字之中可见这一标准区分："整个北威尔士看起来既险峻又崇高，……它'自成一格'（sui generis）、气势慑人、引人注目、华美之极。"相比之下，"南威尔士的美……则由如画美景、城堡废墟，以及点缀着绿地、树林和良田的美好乡村构成"。[1] 总之，那些选择到威尔士旅行的人都知道，他们将一路体验美景。尽管需要忍受一些艰苦，但虔诚的朝圣者已铁定了心：

> 一个人若想欣赏大自然的浪漫美景，或体验艺术美的惊人之作，就得与兰特里桑特（Llantrissant）的牲畜贩子同住，……在卡尔弗里（Caerphilly）的蓝色野猪旅馆（the Blue Boar）里啃着硬邦邦的乳酪，或一个早上都空着肚子去寻找兰托尼修道院（Lantoni abbey）。[2]

18 世纪中间几十年内，威尔士美景屡屡出现在绘画和雕版画中，尤其是在理查德·威尔逊的作品和柏代尔的《威尔士城堡及高山风景》（*Castles and Mountainous Views in Wales*, 1749—1750）中。但它们还没有充分激起人们的兴趣，并促使游客去寻找美景原型，尽管威尔逊推荐说"在北威尔士，风景画家能找到任何想要看到的景色"。然而，等到约翰·沃尔科特（John Wolcot）给风景画家如是建议时，对如画美的寻找早已开始了：

> 克劳德风格随处可见！
> 到威尔士去吧，那里正可纠偏，
> 到处有真正的美景，气象万千。[3]

---

① 无名氏，《1791 年夏英格兰南部、威尔士和爱尔兰部分地区之旅》（*A Tour through the South of England, Wales, and Part of Ireland, made during the Summer of 1791*, 1793），第 273—274 页。

② 《绅士杂志》（*The Gentleman's Magazine*），第 38 期（1768），第 6 页。

③ 约翰·沃尔科特（"彼得·品达"），《给风景画家的建议》，选自钱伯斯（R. Chambers）编辑的《英国文学百科全书》（*Cyclopaedia of English Literature*, 1844），第二卷，第 298 页。



图 28. 保罗·桑德比，《沃特金·威廉斯温爵士在画速写》（1777），威尔士国家博物馆，卡迪夫。

北威尔士的画境游开始于 1771 年。沃特金·威廉斯温爵士，也许是 18 世纪最富有、最重要的威尔士人，在那年晚夏进行了为期两周的游历。[①] 他叫上保罗·桑德比一同随行，主要目的是要他以水彩画的形式记录下一路上的风景（图 28）。一行人共有“五位绅士、九个佣人和十三匹马”，从兰格伦（Llangollen）一路向西经巴拉（Bala）走到多尔戈罗（Dolgellau），然后掉头向南来到卡那封，横穿到安格尔塞（Anglesey），最后经康维（Conway）、兰伍斯特（Llanrwst）和霍利威尔（Holywell）返回。旅程的全部花费是 376 英镑。桑德比画了很多速写，其中几幅被制成凹版蚀刻画，收录在他的《北威尔士十二景》（*XII Views in North Wales*）中，该作品于 1776 年出版，受到广泛的赞誉。

① 彼得·休斯（Peter Hughes），《保罗·桑德比与沃特金·威廉斯温爵士》，《伯灵顿杂志》（*Burlington Magazine*），第 114 期（1972），第 459—466 页。

在沃特金爵士结束旅行后的两年，喜欢研究古文物的地形学家托马斯·彭南特也穿越了这个地区。在《威尔士之旅，1778—1881》（*Wales Tour, 1778—1781*）一书中，他对桑德比的《北威尔士十二景》一书的“生动和高雅”赞美有加，桑德比的书激发了大众对进入威尔士旅行的兴趣。1769年，彭南特“找到了摩西·格里菲斯这块瑰宝”作为自己的随行画家，他书中的插图都是格里菲斯原画的雕版复制。彭南特主要兴趣在于英国的各种古文物，他从未说过自己是风景鉴赏家。他明显对风景不甚敏感，对于这一点，很多后来的画境游游客颇有微词，其实，这很不公平：

113

> ……从很多方面来看，这一地区显得那么荒蛮、浪漫。彭南特先生紧步我们的后尘，他在详细罗列所见的一切时，即使像他这样一个求实而冷静的作家也发现，根本不可能不用诗意、历史的眼光去看古不列颠人的道德和风俗。

但同时，他也因为自己特殊的专业技能而受到尊敬。上述引语出自一位女士。在提到自己那些缺乏彭南特“心灵之眼”的旅伴时，她说他们是“纯粹的呆瓜游客”。[①] 格里菲斯是彭南特合适的插画人选，因为他的作品更倾向于“用历史的眼光去看”，而不是用“诗意的”眼光。他对于地貌的精确度表现得一丝不苟，善于处理建筑物，但拙于表现自然景色，尤其是岩石。在1979年一次格里菲斯作品展的目录介绍里，唐纳德·摩尔阐述道，造成这些缺陷的部分原因是观察不够完全、艺术技巧稍逊，但根本的原因是当时没人知道岩石是如何形成的。[②] 当时所有的画家都有类似不足，尽管很多人的技术要比格里菲斯更为娴熟。对自然科学研究对于画家的重要性的强调几乎没产生什么影响，直到1843年罗斯金的《现代画家》（*Modern Painters*）出版。

---

① 无名氏，《1795年8月20日威尔士日志》（“Welch Journal August 20th 1795”），大英图书馆手稿，MS.Add.37,926，自第143页往后，第152页。

② 唐纳德·摩尔，《摩西·格里菲斯，1747—1819》（卡那封，1979），第18页。

犹如庚斯博罗，桑德比满足于通过临摹摆放在画室桌上的煤块来表现岩石。

114 在 18 世纪的最后几十年里，很多家底丰厚的绅士都会带上一位专业的画家一同出行，这样，他们出版的北威尔士游记就可以配上版画插图，由现场绘成的水彩速写复制。1774 年，亨利·温德汉姆出游时就带上了出生于瑞士的画家塞缪尔·海尔伦尼莫斯（Samuel Hieronymous），而 1797 年，亨利·维格斯泰德则带上了托马斯·罗兰森。1792 年，与罗伯特·福尔克·格列维尔结伴同游的有两位画家：约翰"沃维克"史密斯和尤里乌斯·凯撒·伊贝特森。和桑德比一起把凹版蚀刻制版的流程引进英格兰的正是格列维尔的哥哥查尔斯。那些经济条件一般的游客在出发前都会努力学点速写技巧。

在最初用自己的文字描写就能吸引公众注意到北威尔士独特的美景的游客之中，有约瑟夫·克拉多克和利特尔顿勋爵。我们已在前面谈到过。吉尔平是在 1773 年前往威尔士旅行的，但直到 1809 年，他的相关游记才得以出版，尽管此前，他的日志手稿像他的《怀河记胜》一样早已广泛流传。彭南特一直是各种古文物的权威向导和信息来源。这些记录资料，连同桑德比的《北威尔士十二景》，意味着要等到 18 世纪 80 年代，威尔士之旅才不会像亨利·温德汉姆所说的那样"奇怪地乏人问津"。

兰格伦—科尔文—克卢伊德谷

1792 年，旅途中，年轻的透纳这样描写自己对兰格伦谷的第一印象："教堂、小桥、流水、缓缓下行的道路以及环绕的群山，一起组成了一幅完整的浪漫风景。"[1] 理查德·威尔逊 1770 年的油画《从兰格伦看迪纳斯布兰城堡》所描绘的正是一种"完整的浪漫风景"（图 29）。对于喜欢如画美的人而言，因有作为中景的小桥和教堂以及山顶的迪纳斯布兰城堡废

① 透纳，《威尔士之旅日记》（"Diary of a Tour in Wales"），选自凯奇（John Gage）编辑的《J. M. W. 透纳通信选》（*Collected Correspondence of J. M. W. Turner*，牛津，1980），第 13 页。

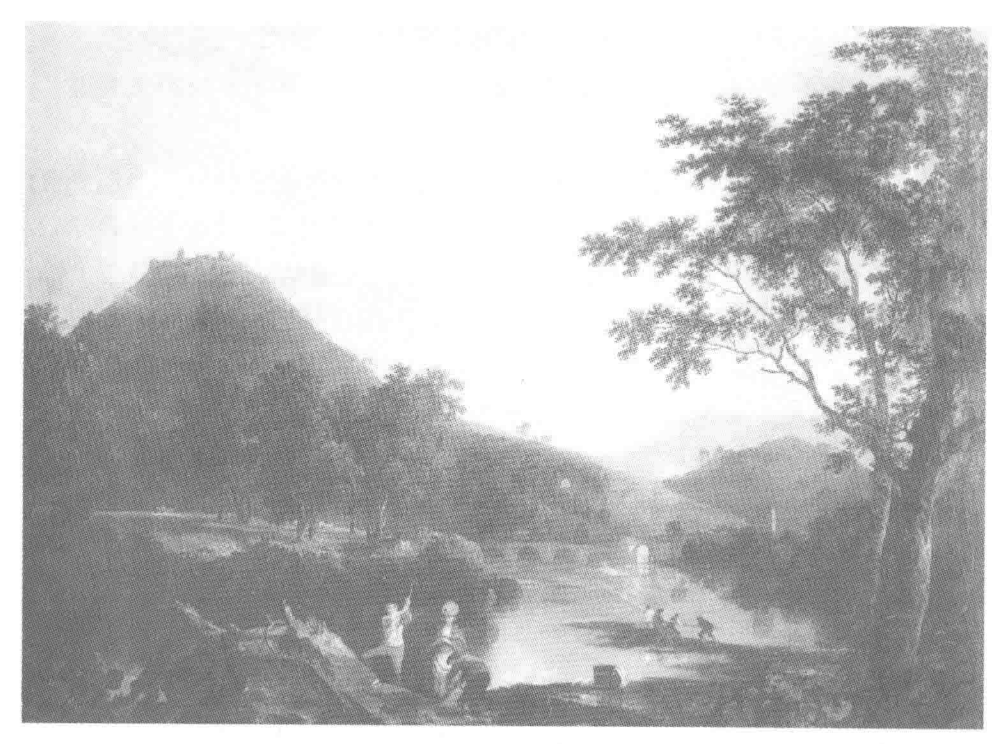


图 29. 理查德·威尔逊,《从兰格伦看迪纳斯布兰城堡》(1770—1771),耶鲁英国艺术中心,保罗·梅伦收藏品。

墟,兰格伦的自然之美完美无缺,富有效果。第一次画境游的赞助人沃特金·威廉斯温爵士拥有一处庄园叫维恩斯特(Wynnstay),它位于威尔士—英格兰边界附近,视点极佳,从那里可以看到一幅极其壮观的美景,它沿蒂谷(Dee)而上,一直延伸到兰格伦。1755 年,风景园林艺术鉴赏家利特尔顿勋爵参观了这个庄园,他建议主人在西边再加上一处壮观的景色:

> ……如果林园再往前延伸一点,就可以把一座小山纳入其中,连带山谷景色,山谷林木茂密,非常美丽;蒂河蜿蜒其间,非常浪漫、迷人,我认为它超过了……我所见过的所有人类圈地建起的景色。

十五年后,沃特金爵士委托威尔逊画的可能就是这一处风景。威尔



图 30. 理查德·威尔逊，《温思泰附近景色，沃特金·威廉斯温爵士的别墅》（1770—1771），耶鲁英国艺术中心，保罗·梅伦收藏品。

逊赋予它一种柔美的意大利风格，背景是迪纳斯布兰山，令人印象深刻。（图 30）

兰格伦谷是受游客青睐的进入北威尔士的入口，它具有“人们所期盼的令人心动的如画美，可以使人纵情于诗意的幻想”。[1] 蒂河流过丰饶的草地，用约翰·宾嘲弄的话来说就是，“就像那些为情所困的诗人们所描画的那样”；圆锥形的城堡山拔地而起，显得怪里怪气，这预示着即将到来的卡德艾德里斯山（Cader Idris）和斯诺登峰的种种考验，为（游客）做了非常有用的铺垫。后来的如画美讽刺画家托马斯·罗兰森在登顶的途中跌倒了无数次。在山顶的城堡废墟，他选了几处美景，草绘了几幅 117

① 无名氏，[《北威尔士之旅，1775 年 8 月》（A Tour through North Wales: August 1775）]，威尔士国家图书馆手稿，MS. 9280.A。



图 31. 托马斯·罗兰森,《迪纳斯布兰城堡》,威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

非常精致的水彩画(图 31)。[①]

多数有关此地的速写必画兰格伦桥。它可以作为中景,也可以作为前景。它宽阔的桥墩迫使河水经桥拱流过,并"形成了几处小瀑布,水流分开,跳跃而下,构成迷人画面的最佳前景,而远处的地平线则随起伏的山峰轮廓而变化多端"。[②] 这些小瀑布带来勃勃生气,与沉重的山峰轮廓形成了鲜明的对比。

因为天气炎热,柯勒律治寻访此地的仲夏之旅难免有些扫兴:"我们只看到过去那些被人赞美而我们不能够赞美的。"[③] 而在亲临其境,称赞其美的游客之中,有些却觉得其美难以言表:

……我们几乎说不出话来!即使说出了话,那也只是在久久的

① 亨利·维格斯泰德,《对 1797 年威尔士南北部之旅的评论》(*Remarks on a Tour to North and South Wales in the Year 1797*, 1800),第 17 页。

② 罗伯特·克拉特巴克,《1794 年夏从卡迪夫、格拉摩甘郡前往威尔士南北部之旅日志》("Journal of a Tour. From Cardiff, Glamorganshire, through South & North Wales. In the Summer of 1794. In Company with Taylor Combe Esqtc."),卡迪夫中央图书馆手稿,MS. 3.277。

③《柯勒律治书信集》,第一卷,第 91 页。

静默之间，我们不由自主、不约而同发出惊叹，你说过话吗？没有，一直都没有，只有空洞的惊叹，一遍又一遍，[直到]我们变得筋疲力尽，……我们都同意保持沉默。[1]

1792 年，剑桥古典学学者詹姆斯·普兰姆特在兰格伦观看了一些露天戏剧表演，对此他很兴奋。剧团有一个提词员，从头至尾都坐在舞台上，另外还有两个人，他们换上对应的戏服就能饰演不同的角色。市民 118 们看得津津有味，但普兰姆特完全听不懂威尔士方言。经过多次打听，他了解到，这种"悲喜表演戏剧"意在嘲笑那些卫理公会派教徒、税收和当时种种不平之事。而正是由于卫理公会派教徒的极力打压，许多类似的娱乐近乎灭绝。经由这些表演，普兰姆特"对原始和早期的戏剧有了一个清晰的概念"。[2] 根据约瑟夫·克拉多克的说法，这种流动的戏剧表演名叫"Anterlutes"。在 1770 年之旅中，他就观看了一次《李尔王》的表演。那次的舞台搭建在一个谷仓的尽头，而"演员休息室"则是"荆豆树枝围成的小围栏"。几乎看不出来这个《李尔王》是莎士比亚的戏剧，部分是因为李尔王的女儿都是由强壮的庄稼汉扮演。

距小镇西北边一英里半远便是废弃的十字谷修道院（Valle Crucis Abbey），它四周的景物并不总是合乎画家或游客的趣味。1773 年，吉尔平游历此地，特意建议要巧妙地种上一些树木，当游客慢行观赏时，废墟就会时隐时现。不论修道院的主人沃特金爵士有没有依建议行事，在后来的二十五年里，废墟的效果依旧不尽人意。那些白蜡树精致的锥形树冠与哥特式建筑彼此呼应，柯尔特·霍尔非常喜欢（图 32），但他还是想砍掉一些树木，以便能够更好地欣赏修道院漂亮的西面。[3] 在这样的 119 情形之下，游客们总想跃跃一试，充当一回风景园艺师。约翰·宾这样想

① 无名氏，《1795 年 8 月 20 日威尔士日记》，第 155—156 页。

② 詹姆斯·普兰姆特，《日志：1792 年北威尔士部分地区之旅，第二部分》（"A Journal: of a Tour through part of North Wales in the year 1792. Part 2"），剑桥大学图书馆手稿，MS.Add.5802 页，第 6 页。

③ 理查德·柯尔特·霍尔，《1797 年夏天之旅》（"Tour in the Summer 1797"），卡迪夫中央图书馆手稿，MS. 3.127.6/6，第 66 页。

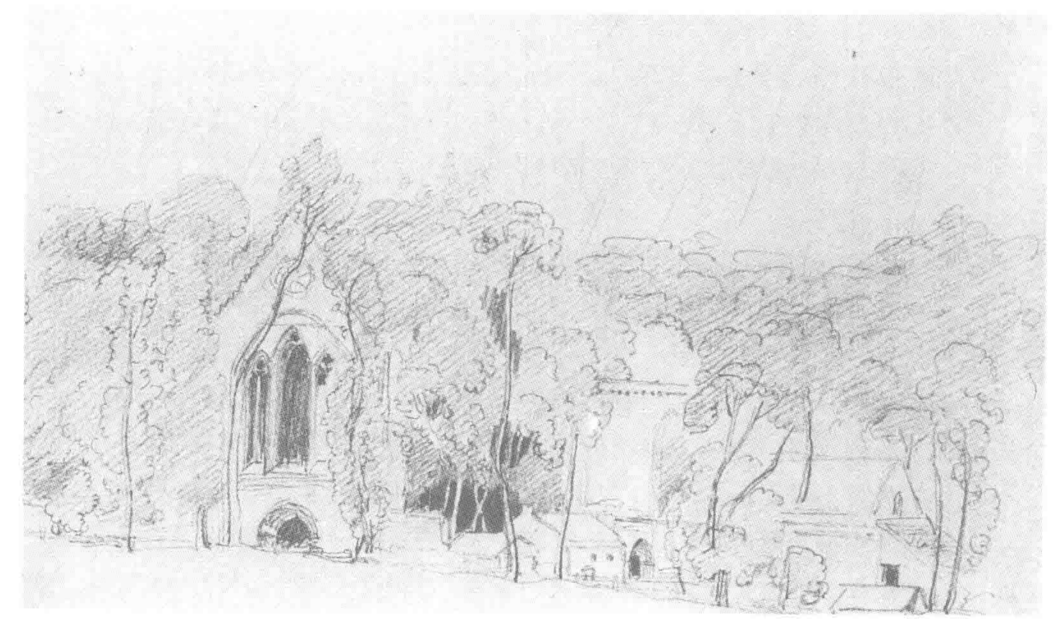


图 32. 乔治·坎伯兰,《十字谷修道院》,选自其手稿《北威尔士之旅》(1784),威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

道:“毫无疑问,布朗从未见过这个地方,否则他一定会发狂,早把它改造一番了。”真是布朗动手改造的话,他会特别谨慎,而消夏别墅的设计者令人瞠目:他在靠近修道院东面的地方建了一栋绿白相间的房子。

> ……从这个构思巧妙的幽静之地看过去,修道院就掩藏在一个菜园里的苹果树之中。多么迷人的典雅啊!真值得放在克拉帕姆[①]或者海克尼[②]。

令人惊讶的是:所有人中,偏偏宾会反对这个消夏别墅,至少是反对它的建造动机:方便那些随身携带冷食、想找一个隐蔽地方进餐的游客。吉尔平厌烦的是,别墅主人还增添了其他的装饰。一股山泉被引到了一段石阶上,之后流进废墟前的一座方形的大池塘中。池塘边上装有中国

① Clapham,位于伦敦南边。——译注
② Hackney,位于伦敦东边。——译注

风格的护栏，并被刷上“一层亮绿”。

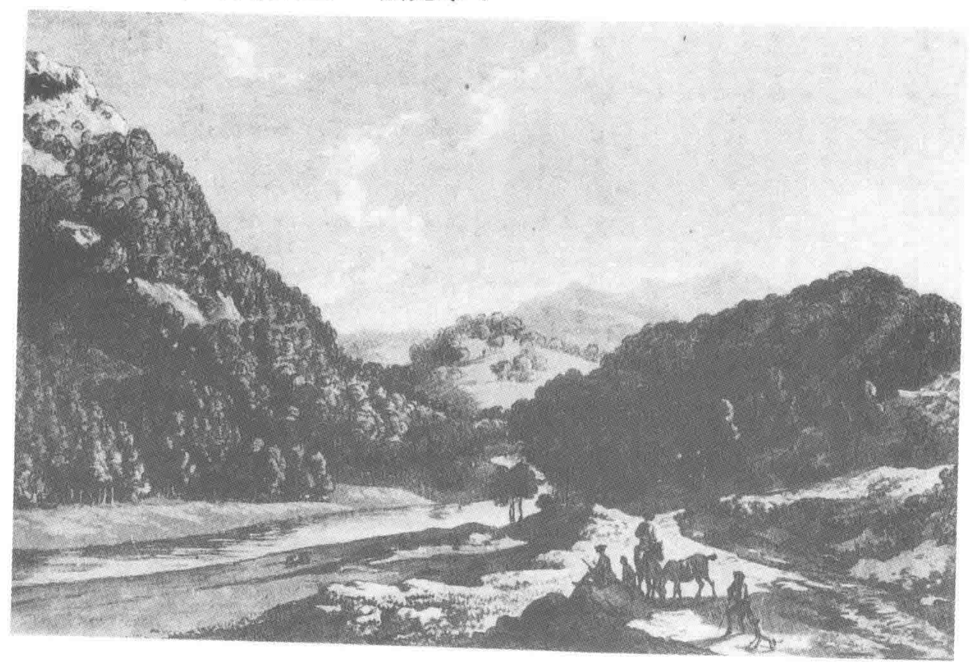


图 33. 保罗·桑德比，《蒂河风景，距巴拉三英里……》，《北威尔士十二景》（1776）中的第八景，威尔士国家图书馆，阿伯里斯特威斯。

至于十字谷和科尔文（Corwen）之间的景色，“景色鉴赏家们更喜欢它止于卡德艾德里斯山的样子，有它做背景就颇具崇高美”。[①] 说这话的游客极有可能是在现场想起了，或甚至是对照了保罗·桑德比的一幅凹版腐蚀版画（十二景之一），此画题目自有特指，叫做《蒂河美景，距巴拉三英里，连同卡德艾德里斯山，在三十英里之外的多尔戈里附近》（图 33）。桑德比把自己也画进了风景，他正坐在一块岩石上速写这一景色，取景点在科尔文西南方几英里处。科尔文本身的风景与兰格伦田园景色形成鲜明的对比。当地居民的贫穷显而易见，村庄破烂不堪，在一位游客的眼中，它“就像是刚刚遭受过炮轰一样”。[②] 画家们很欣赏这 120

① 无名氏，《1795 年 8 月 20 日威尔士日志》，大英图书馆手稿，MS. Add. 37,926，自第 133 页往后。

② 彼得·奥利弗，《到英格兰的远航日志》（“Journal of a Voyage to England”），大英图书馆伊格顿手稿，MS.2673，自第 124 页往后。

处景色展现给他们的粗糙、不连贯的线条，因为村庄后面悬崖矗立，似乎还会带来更多的破坏。图 34 是幅 1802 年的速写，其中景物的并置很能说明问题。摇摇欲坠、古老的科尔文与特尔福德（Telford）的新水渠形成了强烈的对比，水渠所在地查克镇（Chirk）距离特尔福德仅有几英里。通常，画境游游客会避开这类工业时代的产物，就像避开怀河河谷中的锻铁厂一样。但若能看到激动人心的强烈对比，游客们还是会满怀期待的。看着弗斯—克莱德运河上的引水桥，约翰·斯多达特陷入了沉思，他指出："艺术景物被引进来，就会与自然景物直接竞美，当它的气势足够壮观，足够重要，就能保持这一竞争态势和悬念，慑人魂魄，悦人至极。"[1]

从科尔文一路向北，游客们来到了克卢伊德谷（Clwyd）。几乎所有的人都倾倒于这里柔美的风景。利特尔顿勋爵欣然把它与自己的海格里（Hagley）庄园进行了一番比较，最后发现他更喜欢蒙特格姆里郡（Montgomeryshire）的一些景色："（庄园）景色很美，但不够辉煌，而这里……柔美、宜人的景色，与壮丽、恢弘、崇高的景色融合在一起。"下面是哈克斯描述的柯勒律治和他眼中的山谷。当时，他们一路徒步，来到了距鲁辛（Luthin）五英里的一个地方：

120

> ……克卢伊德谷的全部美景豁然展开：它就像一幅移动的图画，大自然恣意挥霍自己的各种颜色。小村落、村庄、城镇和城堡就像中了魔法一样，矗立在一片丰美的地毯之上，地毯上似乎铺满树林和草场；就在地毯中央，……鲁辛小镇隐藏在一片奇美的树林中，若隐若现；山谷两边是高耸的山峰，抬眼望去，登拜镇（Denbigh）连同它坚固的要塞雄踞在一处险峻、崎岖的岬角之上，毋庸争议，它是这片开阔景色的女主人。

这段描述尽管满含激情，而且还提到了很多具体的地方，但并未把克卢伊德谷独一无二的美丽以及活力淋漓尽致地展现出来。只需把它

① 约翰·斯多达特，《关于 1799 年和 1800 年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》，第一卷，第 199 页。



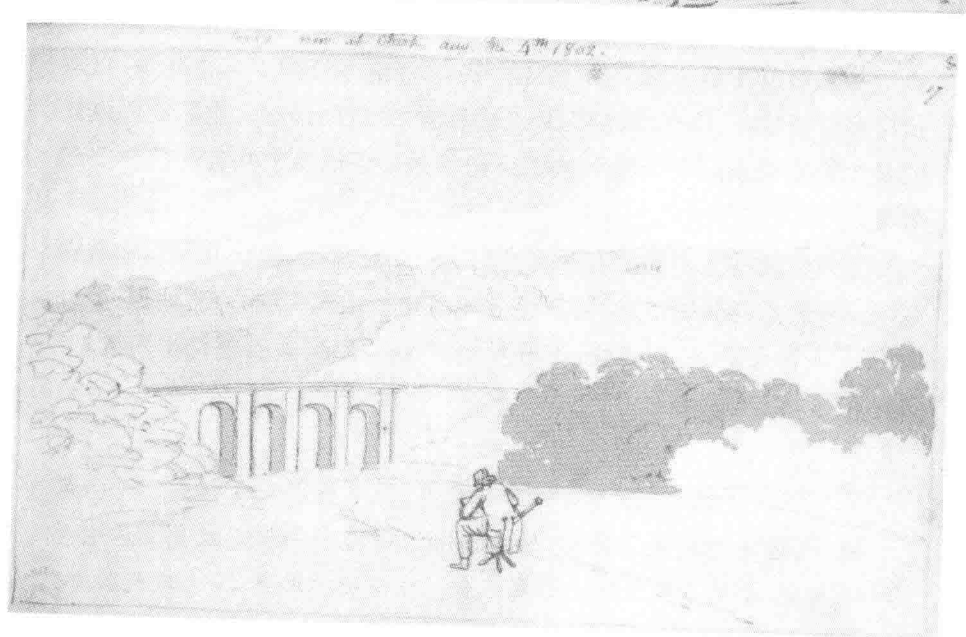


图 34. 无名氏，《科尔文几处古旧茅舍景色，1802 年 8 月 10 日》，以及《查克镇的阴沉景色，1802 年 8 月 14 日》，选自速写本手稿 Add.MS.24003，大英图书馆，伦敦。

与罗斯金对某处特定风景的细描做个比较，就能知道哈克斯遗漏了不少此地的个性特征。哈克斯所选择的细节以及组织细节的方式表明，他不脱传统风景诗和风景画那种泛泛概述的窠臼：山脉框定整个画面，小镇作为中景出现（与弥尔顿的“被簇簇绿树环抱，高高耸起”有明显的呼应），遥在岬角的废墟引人极目远眺。通过或明或暗的参考，他调整着眼前之景，把它纳入风景诗和风景画的传统。很多游客也是这么做的。下面的例子来自另一个游客。同样，他也在克卢伊德赏景：

122

> 我无法把它同与任何我已看过的风景相比，除了那些最美的弗兰德（Flemish）风景。视线所及最远处是巍峨的高山，峡谷中树林茂密、河水流淌，看起来非常和谐、丰饶。一眼望去，就令人称奇，心旷神怡。[1]

哈克斯煞费苦心地重新组织景物，这位游客省却了这番麻烦，直接抬出弗兰德绘画，这样，阅画无数的读者就可以展开联想，把它们同风景的某个特点联系起来。接着他以一句套话草草描述了峡谷的总体美学效果。

克卢伊德使太多的游客联想到特定的绘画流派，但这并不意味着它是画家能轻易驾驭的题材。柯尔特·霍尔说出了很多人的心声，他抱怨道：“总之，峡谷太宽，题材欠佳，不好入画。”他对如画美的题材相当挑剔，最终在登拜镇得偿心愿：

> 我走了出去，去寻找最佳观景点，沿着城堡走了一圈，……最终，我选定通往圣阿萨夫（St. Asalph）的路上的采石场上。从这里看过去，小镇景色极佳。最高点是一座漂亮的城堡，一个现代教堂，旁边是已成废墟的教堂（也就是一直没有完工的莱斯特教堂），一片美丽、富饶的乡村在延伸，尽头一带山峰，前景非常漂亮、线条丰富；

① 无名氏，《1778年北威尔士之旅》（“Tour through N. Wales in the Year 1778”），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.1.549。



图 35. 加斯帕・杜埃，《风景》，考特尔德艺术学院，伦敦。

> 小镇遮住了陡山的斜坡，与树林融成一片。这一切构成了丰富的如画美景，完全值得普桑去用笔描绘，很多方面也接近他的选景。[1]

道路作为前景，陡坡上的城堡和小镇作为中景，群山作为背景——这一切表明柯尔特·霍尔在心中看到的是一幅杜埃式的田园风景画，它们因夏特兰（Chatelain）雕版复制而广为流传（比如图 35）。通过这种联想，克卢伊德获致极大的尊荣。在这里，取景点非常关键。毕竟这处风景的主要特征与哈克斯从更远处看到的克卢伊德谷相差无几：岬角上的登拜城堡、止于山峰的丰饶乡村以及"与树林融成一片"的小镇。

1774 年，在约翰逊博士的陪伴下，斯莱尔夫人（Mrs. Thrale）游览了登拜城堡，感到非常失望，她得出的印象是：那是一处人造废墟。她觉得

① 理查德·柯尔特·霍尔，《1800 年旅行日志》（"Journal of a Tour in 1800"），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.127.5/6，第 84—85 页。

人们长途跋涉来到北威尔士，不是为了看一些在家乡各郡林园随处可见的风景：

一面墙上爬满常春藤，看起来更像是树篱，而不是墙壁，其“总体效果”（tout ensemble），用业余爱好者（dilettants）的话来说，就是太精致、太讨喜，一点也不像人们想要看到的老城堡。[①]

柯勒律治也大失所望，但倒不是因为建筑的原因：

124

两个衣冠楚楚的年轻人正在那儿散步。其中一个说道：“过来，我要吹奏长笛。”“那太浪漫了！感谢上天，让你有这样的想法，天才啊，感情丰富！”我惊呼道，并开始调整我的心情，以迎接令人战栗的激情。他在废墟中间找了一个糟糕透顶的地方坐了下来（此时月亮刚刚探出头来），啊，浪漫的青春！音乐响起，竟是催人泪下的《凯西夫人》（*Mrs. Casey*）！[②]

又一次，他感到了遗憾，一如他遗憾自己因天气太热未能安心欣赏兰格伦的美景。柯勒律治对自己作为游客的欣赏义务心知肚明，这一点颇具喜剧色彩。

康维—威尔士游吟诗人

西北海岸没有什么美景能留住游客的脚步，除了一些奇观，比如阿伯格里（Abergeley）的男女混浴，哈克斯在这里看到“十几个男女正在水中玩得起劲，十分混乱”。顺着通往康维的路再往前走一会儿，他和柯勒律治有了一次奇遇，它给他们带来了一种作为游客的优越感，令他们倍感振奋：

① 《斯莱尔夫人与约翰逊博士的威尔士之旅》（“Mrs. Thrale’s Tour in Wales with Dr. Johnson”，1774），选自布罗德利（A. M. Broadley）的《约翰逊博士与斯莱尔夫人》（1910），第 186 页。

② 《柯勒律治书信集》，第一卷，第 51—52 页。

我们遇见了我的剑桥同学，布鲁克[斯]和博德默尔，他们跟我们一样也是**徒步旅行者**，……正在精神抖擞地赶路——坐在一辆**邮车里**！我们狂笑不已。他们唯一的借口就是，博德默尔**累坏了**。[①]

一到达康维，他们四人便带上粗手杖和大背包开始徒步行进，他们的样子使那些威尔士人的"笑肌"一度兴奋起来，他们略带警惕，一度把这四个人错当成法国人。六年后，也正是在康维，塞缪尔·罗杰斯遇见约瑟夫·法灵顿和乔治·博蒙特爵士，他们的画夹画满了"岩石、瀑布和废弃的城堡"。[②] 康维之所以能吸引这些著名的游客前来，无疑是因为它是威尔士最富盛名的如画美景区之一。"适合入画的素材俯拾即是。"亨利·维格斯泰德如是描写那里带防御要塞的小镇以及13世纪的城堡：它高高地耸立在一处悬崖上，鸟瞰着康维河口。约翰·宾如痴如醉地扮演着弥尔顿《欢乐颂》里的角色，他写道："我也不能忘记对面的树林，我们躲在树荫中，直到太阳在一片瑰丽的光芒中徐徐落下。很多回家的牛奶女工离开山谷的山楂树，走过我们身边。"

利特尔顿勋爵认为，在他见过的所有建筑中，康维城堡的外表最为壮观。他确信，桑德森·米勒"会跪倒在这个建筑面前对它顶礼膜拜"。米勒是勋爵本人的海格里庄园及其哥特式废墟的设计师。吉尔平承认，一处既崇高又优美的风景的恰当要素，包括流水、突起的地面、长满树木的河岸以及城堡，全都被集中到了康维，但他也断定，从如画美的欣赏角度看，这些景物集中的方式不对。因此，如果画家是在康维渡口取景，他需要做一些调整：

保留真实，……同时根据各种材料的自然布局尽可能多地添加风景要素，最便利的做法就是在画面一角仅仅画出城堡的一部

① 《柯勒律治书信集》，第51页。

② 1801年1月12日致威廉·吉尔平书信，选自巴碧尔（C. P. Barbier）的《塞缪尔·罗杰斯与威廉·吉尔平：友谊与通信》（*Samuel Rogers and William Gilpin: Their Friendship and Correspondence*, 1959），第56页。

分，这样就不用再画那些方正的塔楼了。

125 康维城堡保存得太好了，这样就带来一个难题。塔楼上“植物配景”太少，无法打断笔直的线条、增加色调的多样性。康维带来的如画美难题促使吉尔平深入探讨废弃的城堡，以及如何在风景画中使用废弃的城堡。在这里，我们认识到，为了符合“正确的如画美”的要求，出现在怀河之旅中的古德里奇城堡是多么珍贵：“因为不管如何年久失修，如何修葺一新，我们都很少看到有哪个城堡，（像古德里奇城堡那样）能在各方面都堪称典范。”他接着为画家列出了理想的废弃城堡的特别优点：“各个部分的参差不齐”，苔藓和野草的丰富色调，以及有助于打破建筑物硬直的线条的常春藤。由于康维城堡欠奉第一个和第三个优点，因此最好把它移到侧景之中。之后画家要做的，吉尔平提出，就是砍掉对岸的一些树木（那可是拜恩最珍爱的绿荫）。这样做看起来是在滥用艺术的特权，吉尔平安慰读者：“这片树林事实上需要得到周期性的采伐，因此这种特权是在许可之内。”绘画完成前的最后阶段需要注意一下前景，“种上一两棵树，……同时藏起枝桠造成的部分规整”（图 36）。

如画美对构图和取景点的执念与年轻透纳的康维之行（1792）笔记形成了鲜明的对比。从透纳那里，我们得出这样的感觉，景深布置和侧景并没有风景形态和色彩混合那么重要。透纳的散文，一泻而出，但是孰轻孰重，清晰可见：127

> ……这里起伏的群山次第展开，山山相叠，层次优美，渐渐融入地平线，一片蔚蓝浅灰之中的夕阳西下的山顶远景烘托出前景阴影之中的康维河。[①]

沿着康维河上行大约十五英里，游客会看到几个著名的瀑布。其中的一个，也就是康维河和鲁格维河交汇处附近的燕子瀑布（Swallow Falls），是画家钟爱的表现题材。在卢瑟伯格的水彩画（图 37）中，画家

① 透纳，《威尔士之旅日记》，第 15 页。



图 36. 威廉·吉尔平，《康维城堡景色，通过在前景加树木打破景色的规则性而得以改善》，选自其威尔士北部旅行笔记手稿（1773），博德里安图书馆，牛津。

本人与妻子紧靠在一起，年老的向导与女儿领着他们来到瀑布前，人物引入景中，更加突出了崇高美。[1]看到瀑布的险峻，绅士游客们指指点点，心中充满了适度而愉悦的恐惧感，似乎想弥补画面的不足：整个瀑布的落差未能全部出现。

托马斯·格雷的游吟诗人就站在“一块巨石上，皱着高傲的眉毛 / 望着古老的康维河，飞流湍急”，弹着里拉琴，无视爱德华一世的入侵军队：

① 卢瑟伯格，《英格兰和威尔士的浪漫如画的风景》（*The Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales*, 1805），无页码标注。关于卢瑟伯格的旅行的叙述出现在以其水彩画为蓝本的雕刻画前面。

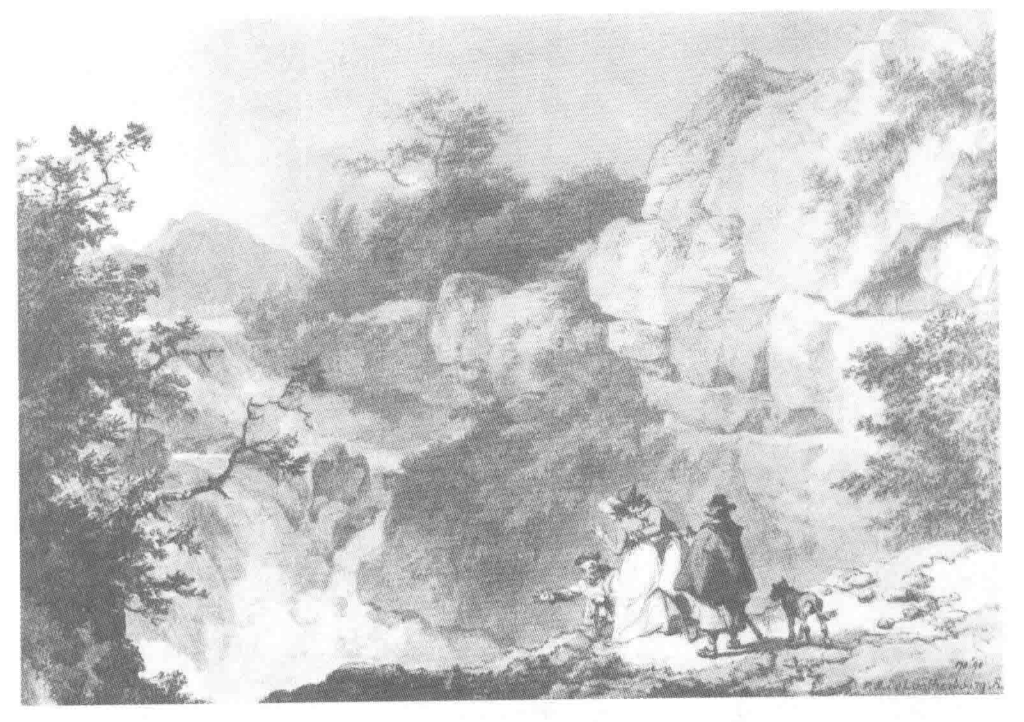


图 37. P. 德 • 卢瑟伯格，《鲁格维的瀑布》，维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

> 听，每一株巨大的橡树，荒凉的山洞，
> 是怎样对下面湍流的可怕声音发出叹息！
> 哦，国王，它们的千万手臂在对着你挥舞，
> 向你发去复仇的声音，用更加嘶哑的低语。

《游吟诗人》（*The Bard*）出版于 1757 年。后来凡来此地的画境游游客几乎没人不熟悉它的。它那慷慨激昂的文字令人想起了北威尔士精神，它的风景与文化极富浪漫色彩，迥异于低地、世故的南英格兰。格雷塑造的这一崇高的人物，部分灵感来自约翰·帕里，他是沃特金·威廉斯温爵士笔下那个德高望重的竖琴手。帕里曾在 1746 年 4 月到过伦敦，并在拉尼拉花园（Ranelagh Gardens）进行了表演。他在 1757 年访问了剑桥。根据格雷的描述：

> 他弹拨的盲人曲子，音调古老，有千年的历史，如此销魂，……一旦响起，连学识渊博的人也会闻之起舞，鼓励他们给予"odikle"［也就是他的颂歌］应得的尊敬。帕里先生（你肯定知道）就是那个让颂歌再次响起的人。[①]

记录凯尔特神话的诗歌富有活力和本土色彩，有可能取代传统的希腊、罗马诗歌模式——格雷对这一可能很感兴趣："我想，如果把纯属个人发明的野性的如画美寓言（Picturesque fable）嫁接到德鲁伊教的枝干上，那就更好了。"[②] 随着凯尔特复兴运动开始在英国作家中聚集能量，"德鲁伊教枝干"即将变成生机勃勃的文学的发展。按照路易斯·莫里斯的哥哥的说法，珀西、赫德、申斯通、格雷和梅森都"为布立吞人而疯狂"，而他本人就是这一复兴运动的幕后推手。[③]1764 年，伊万·伊文斯牧师出版了《古威尔士游吟诗歌样本》（*Some Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards*）。二十年后，爱德华·琼斯创作了《威尔士游吟诗人音乐及诗歌遗篇》(*Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*)，一看书名就知是在呼应珀西的《古代英格兰诗歌遗篇》（*Reliques of Ancient English Poetry*，1765），扉页是一幅格雷的游吟诗人的版画，作者是卢瑟伯格。 128

公元前 1 世纪罗马人入侵，德鲁伊教遭到禁绝。但人们普遍认为，作为德鲁伊传统的继承人及监护人的游吟诗人遭受迫害则发生在 13 世纪后期爱德华一世入侵威尔士的时候。此后就不断涌现关于最后的游吟诗人反抗英格兰国王的传说。格雷就是根据这些传说创作了自己的颂诗。人们对德鲁伊教和游吟诗人文化的兴趣越来越大，对此颂诗功不可没。威廉·斯托克利的《巨石阵，一座按照英国德鲁伊传统修复的神庙》（*Stonehenge, a Temple restor'd to the British Druids*，1740）一书，正如书名宣告的那样，把这座神秘的遗迹与古代英国的宗教紧密地联系起来。

---

① 1757 年 5 月 24 日或 30 日书信，《格雷书信集》，第 502 页。

② 1758 年 3 月 24 日书信，《格雷书信集》，第 568 页。也参见沃顿（Joseph Warton）的《论蒲柏的天才与写作》（*Essay on the Genius and Writing of Pope*，1756），第 7 页。

③ 参见大卫·索尔金，《理查德·威尔逊：反拨的风景》，第 86—87 页。

在其1774年的《游吟诗人》(*The Bard*)一画中,托马斯·琼斯再现了这种联系。在那个时期的文学中,德鲁伊教徒经常被描写成反抗罗马帝国的勇士,这是民族热望的另一种表达:特意要把英国文化从古典主义权威中解放出来。他们还被塑造为基督徒的原型,父权宗教或者某种自然宗教的信徒,后者代表的是与生俱来的崇拜:视自然世界为上帝的创造物。对于18世纪后期的游客来说,德鲁伊教的精神与崇高的山景和古老的遗迹密不可分。憔悴、盲眼的游吟诗人似乎就是与中世纪及更早时代的活生生的联系,与散布在英国荒蛮之地的哥特建筑遗迹相对应。

画家们抓住了格雷颂诗这一题材,做得比较成功的画家有18世纪的卢瑟伯格、福塞利和托马斯·琼斯及19世纪的布莱克和约翰·马丁。保罗·桑德比的绘画已经失传,不管怎么说,这都是一个巨大的损失。1760年11月,梅森在论及桑德比绘画时兴奋地挑出诗中的特定意象一一与绘画进行对比:“这样一个游吟诗人!这样迅猛的洪流!这样的斯诺登峰!这样高大的橡树!这样荒凉的山洞!”[①] 贺拉斯·沃波尔的朋友理查德·本特利为格雷颂诗作了一系列的插画,它们颇受这个鉴赏家激赏:“除了你,或萨尔瓦多·罗萨和尼古拉·普桑,没有人能够把富有表现力的恐惧和庄严完全描绘出来。”[②] 雷诺兹也曾跃跃一试,但以失败告终。他的这一经历被塞缪尔·罗杰斯特意论及:“并非所有美妙的意象都能变成一幅好画”。[③] 我们也许会觉得有些怪异:雷诺兹居然会尝试这一浪漫题材。但是那个时代,格雷颂诗的目的就是:成为(而且也被视为)英雄主义历史绘画的合法题材——想到这一层,我们就释然了。

在北威尔士之旅中,画境游游客们发现了很多游吟诗人,几乎每个旅店都有一个,这令他们激动不已。游吟诗人似乎年纪都很大了,而且

① 转引自索尔金,《理查德·威尔逊:反拨的风景》,第96页。约翰·狄克逊·亨特(John Dixon Hunt)在《风景中的人》(*The Figure in the Landscape*,巴尔的摩,1976)第4章中讨论了吟游诗人热与大文学环境之间的关系,非常有意义。

② 转引自约翰·亨特,《风景中的人》,第146页。

③ 1799年12月21日致威廉·吉尔平书信,参见巴碧尔,《塞缪尔·罗杰斯与威廉·吉尔平:友谊与通信》,第52页。桑德比把自己的吟游诗人作品命名为《历史风景》(*An Historical Landskip*),参见《格雷书信集》,第705页注释16。

总是被说成是盲人。约翰·宾沉思道："我想他们年轻时就挖掉了自己的眼睛，就像他们挖掉红腹灰雀的眼睛再教它们鸣唱一样"。他们的高龄、显而易见的失明以及祭司般的举止都足以保证他们会得到人们的尊敬和回报。他们的音乐以及对游客无法理解的歌曲的激情表演使得他们 129 成为"荷马的自然之子"[①]，尽管他们同样能够演唱《小酒窝》(*Dimples*)这样的歌曲，或带着封建的热情演唱《沃特金爵士的欢乐》(*Sir Watkin's Delight*)，以取悦某些游客更为平庸的趣味。很多游客乐呵呵地发表了评论：他们的音乐与本地风景相互呼应，因为他们演奏的都是"家乡的曲调，又狂野又和谐，一如他们无法看见的景色一样美丽"。[②] 吉尔平的眼睛总是比耳朵灵敏，就连他也被打动了："他们的竖琴形状雅致，即使演奏的音乐不甚动听，他们的外表还是极富如画美特色。"1791年，经人引见，玛丽·摩根见到了卡马森(Carmarthen)附近一个村庄里的一位盲人游吟诗人。但是，一见到他穿着质地精良的外套而不是宽大的长袍，看到他发型整洁而不是长发飘飘，她稍感失望。在听完下面的故事之后，她更是彻底地幻灭了：

> 竖琴手的一个盲人弟弟来看他，他非常高兴，一直说要带他去卡马森，让他见识那里一切值得欣赏的东西。在听到这个消息之后，H夫人命令自己的一个佣人跟着他们，为他们带路。但竖琴手拒绝了，带着自己的盲人朋友一大早就出发了。晚上回来之后，陌生人(他弟弟)宣称自己对所看到的一切非常高兴，并详细地描述了他们走过的每一个地方。[③]

在1739年的游记里，托马斯·赫林博士记录了一个颇富如画美的场景，它重复上演，几乎每个投宿威尔士旅店中的游客都能见到，这一幕一 130

① 1758年10月22日伊丽莎白·蒙塔古夫人致本杰明·斯蒂灵弗里特(Benjamin Stillingfleet)书信，参见《蒙塔古夫人书信集》(*The Letters of Elizabeth Montagu*, 1809)，第四卷，第112页。

② 无名氏，《1795年8月20日威尔士日志》，大英图书馆手稿，M.S. Add. 37, 926。

③ 玛丽·[摩根]夫人，《1791年米尔福德港之旅》(*A Tour to Milford Haven, in the Year 1791*, 1795)，第318页。

直上演到19世纪：

……一个竖琴手走了进来，我们的身边马上围满了一群人，贺加斯（Hogarth）愿意为他们付出任何代价。这个竖琴手的举手投足都非常得体；他的面前站着一男一女，和着他的琴声唱歌，歌声虽然粗糙，但还不算倒人胃口；一个脏兮兮的小孩在玩竖琴的底座；楼道上站着一个妇女，戴着一顶恶心的睡帽；一个男孩拄着拐杖在凝神聆听，壁炉边的一个女孩一边梳理羊毛，一边用自己的赤脚摇动摇篮，美妙的音乐打断了她的活计；所有的人衣衫褴褛、污秽不堪，所有的人都在默默聆听。他们构成了一幅足够娱乐我们的画面。[①]

这一场景跃然纸上。虽然赫林一开始就把这个场景确定为一个典型的贺加斯式的“类型”题材，但还是令人耳目一新。后来的游客，无论白天或夜晚，可能随时就把附近的竖琴手召来为他们表演，以便能欣赏到这一幕（图38）。尤里乌斯·凯撒·伊贝特森画了18世纪晚期最著名竖琴手之一约翰·史密斯，他坐在一群如痴如醉的大人、小孩中间，身边是他的竖琴，背景是云雾迷蒙的斯诺登峰和多尔巴登（Dolbadern）城堡。

在攀登斯诺登峰前夜，约瑟夫·克拉多克与自己的牧师伙伴不仅雇请了竖琴手，还请了几个“风华正茂的妙龄少女”为他们跳舞：

比起最动听的意大利歌剧，这种乡间音乐更能使我欢喜不尽；比起圣詹姆斯剧场中所有衣着奢华、妆容秀丽的贵族小姐，这些面色红润的乡村仙女更叫人赏心悦目：她们跳着错综复杂的舞步，没有那些不必要、装腔作势、奢侈、傲慢的服装。

一番赞美之后，我们很惊讶地读到克拉多克后面的评论，他暗示说，爱德华一世摧毁游吟诗人这个“流浪的诗人部落”是帮了威尔士一个大忙。在当时，竖琴手和跳舞人的传承所面临的最大威胁是那些卫理公会

① 赫林，《托马斯·赫林博士致威廉·邓肯波书信集》，第48—49页。

派教徒，后者急于压制一切他们认为是异教的娱乐形式，一如他们对兰格伦的流动演出戏剧所做的那样。游客长途跋涉，就是为了见证这些前基督教文化的残余，并通过自己的布施，让它们留存下来。

对游吟诗人的冷嘲热讽与如画美热的式微并行。著名的"才女"巴博尔德夫人给正在威尔士旅行的塞缪尔·罗杰斯写信，嘲弄道：

> 你为什么叫我这个没什么可以交流的人写信？在既没有竖琴，又没德鲁伊教徒的地方，……我就在心里构想，哈根小姐用纤纤细指弹拨竖琴是否与古代德鲁伊教徒用自己飘逸的胡须抚琴有得一比？但我发现，她在崇高美方面与之相去甚远，只好被迫放弃这种类比。[①]

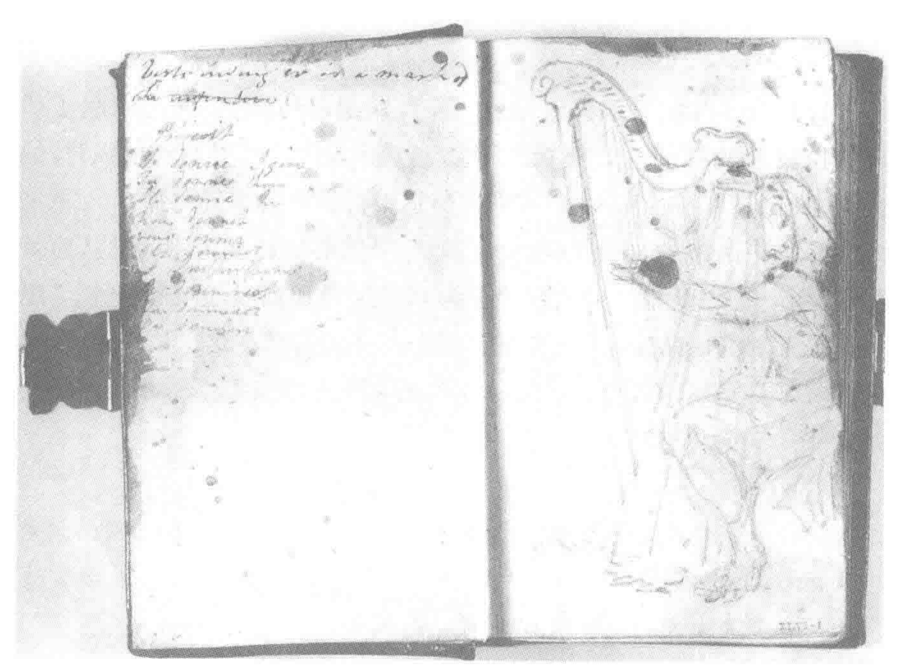


图 38. J. M. W. 透纳，《坐着演奏的竖琴手》，选自透纳遗物中的一本速写本，大英博物馆，伦敦。

① 转引自克雷顿（P. W. Clayden），《塞缪尔·罗杰斯早年生活》（*The Early Life of Samuel Rogers*，1881），第 202—203 页。

131 彭曼马尔—卡那封—斯诺登

从康维沿海岸一路向西，不久便来到彭曼马尔（Penmaenmawr）。在这个岬角上有一个著名的山口，翻越它可能有生命危险，这给游客带来了全威尔士之旅最强烈的一次崇高美体验。上山的路是条窄窄的突起的岩架，岩架下面的峭壁直入大海，岩架上面则是高达一千五百英尺的悬崖。片状岩石和小型雪崩留下的残骸增添了人的恐惧。很多游客想起了托马斯的诗句：

> ……带着巨大的声响，
> 悬崖上的碎石，坠入脚底下的急浪，
> 从高耸入云、阴森恐怖的彭曼马尔峰的岩石上。[①]

1772 年（吉尔平开始旅行前一年），路况有所改善，两边修起了护墙。1774 年约翰逊博士走了这条路，当看到安全性已经得到加强时，他大大地松了一口气，但约翰·宾则遗憾它不再像从前那般恐怖了：“原来两辆马车无法错车，临海这边没有护墙，人们心惊胆战但不会被认为是胆小，而现在它只是一条仅仅能让人怀着诧异和惊叹通过的小路。”思顿斯夫人（Mrs. Siddons）和她的游伴与一些游客曾在这里稍作停留，尽情欣赏彭曼马尔山的奇景。这位伟大的悲剧女演员很不乐意大自然和她抢戏：

> 我们身边的一位女士欣喜如狂，惊叫连连：“在这样壮观的景色面前，我感觉自己在地球的表面上似乎只是一只小虫、一粒微尘。”思顿斯夫人转过身说道：“我可不这样认为。”[②]

---

① 《夏季》，第 1162—1165 行。

② 转引自约翰·尤里乌斯·诺维奇（John Julius Norwich）的《圣诞饼干》（*A Christmas Cracker*，1980），第 67 页。

抢戏的竞争在彭曼马尔山被搬上伦敦舞台时变成了现实。18 世纪 90 年代，它出现在萨德勒井剧场（Sadler's Wells）的一部大戏《彭曼马尔；或威尔士的奇观》（*Penmaenmawr; or The Wonders of Wales*）之中。经历了这个山口的恐怖之后，任何风景都会使人放松下来。但柯尔特·霍尔发现班格尔非常“赏心悦目”：“垦殖和人类与大自然粗糙的景色融为一体，自然因而变得柔和、充满生气。”[1] 从麦奈海峡（Menai Strait）看过去，德鲁伊教古老的所在地安格尔西岛（Anglesea）历历在目，但它的实际模样不及想象中那样迷人。在那些刚刚品尝过，并正要充分体验北威尔士崇高美的画境游游客的眼中，岛上风景相对平坦，毫不起眼。然而，岛上的德鲁伊教遗迹却可以激发那种愉悦的忧郁，克拉多克引用了沃顿赞美那位崇高女神的诗句：

> 当你还是个微笑的婴孩时，你喜欢躺着，静静聆听
> 树木掩映下的麦奈海峡，古老的德鲁伊水流，
> 它那湍急的涛声，
> 巨浪冲刷它的空洞，阵阵轰鸣。

从卡那封城堡可以俯瞰麦奈海峡西南端，统计数字说明，它是全威尔士最受画家欢迎的景点。从 1730 年到 1850 年，以印刷版画形式出版的各种图画就有 88 种。[2] 能够与之抗衡的只有丁登寺，它共有七十九幅。理查德·威尔逊 1774—1775 年的油画《卡那封城堡》（*Caernarvon Castle*）是最早的城堡风景画之一，他稍稍调整了它的自然背景。画面暗示出它的魅力性质不是属于考古学，而是属于如画美，前景是位正在速写的绅士，他的同伴则作为鉴赏家在评论他的作品。透纳 1799 年的水彩画把城堡远远地放置在一处虚构的克劳德式的风景中，前景是一位虬髯竖琴手，它是一幅最具浪漫色彩、最

132

① 理查德·柯尔特·霍尔，《1800 年旅行日志》，第 125 页。

② 参见艾萨克·威廉斯（Isaac Williams）的《威尔士地形地貌绘画》（*Welsh Topographical Prints*，阿伯里斯特威斯，1926）。

引人共鸣的作品（图39）。哈克斯更快地意识到，这个城堡是英国历史那段不光彩的封建时期的残余。他的作品最能例证本书第一部分所论述的对废墟的政治性反应。他写道，在沉思这些遗物时，我们体验到了某种自然的联系："一边回忆以前时代的封建采邑和奴役，一边想到我们今天享受相对的繁荣和自由等这些令人欣喜的条件。"这种自满与人们对卡那封的对手丁登寺的反应非常相似，在那里，修道院废墟代表了具有启蒙色彩的颠覆：对修士"迷信"和与世隔绝的懒惰的颠覆。

除了评价卡那封的如画美和政治意义，游客还可以把它当做一种心理考验：

> 这座哥特风格的建筑总是引发崇高美的感觉，原因是什么呢？我记得伯克在自己的著作中以穹顶等物为例，认为建筑的崇高美的主要来源是"无限性"。但它不可能出于这个原因，因为这类建筑通常都是分成多个细部。我相信，它们激发出来的恐惧、危险感以及与之相随的阴郁才是我们的崇敬与愉悦的主要源泉。[①]

这是1776年的情况。它表明，伯克在这一问题上还保留有巨大的权威，即使游客会挑战《探索》一书的假设。他意识到，废墟的形式不足以给人满意的解释，不足以厘清哥特建筑对情感的影响。他宁愿通过联想主义的恐惧、阴郁对它进行解释，它们与伯克所说的崇高美的其他显著原因联系在一起。

尽管在画家之中备受欢迎，但从如画美的角度来看，卡那封并不完全合乎心意。与康维一样，它保存得太好了："它无法唤起心中生动的情感，而此类建筑通常都能做到，因为没有一层漂亮的常春藤覆盖，占地宽广的废墟那单调的石头立面就会生硬地呈现在眼前。"[②] 透纳的水彩画

① 无名氏，《1776年夏威尔士之旅》（"Tour in the Summer 1776. Through Wales"），威尔士国家图书馆手稿，MS.1862.A.，第55—56页。

② 理查德·华纳，《1797年8月威尔士徒步之旅》（*A Walk through Wales, in August 1797*, 1798），第137页。



图 39. J. M. W. 透纳，《卡那封城堡》（1799），透纳遗物，大英博物馆，伦敦。

解决了这一难题：他把城堡放在一层遥远的薄雾之中。为了避免单调，保罗·桑德比大胆地把城堡保存完好的部分画成一个剪影，使之与更远处常春藤覆盖的塔楼和塔下的一座现代茅舍形成一个对比，然后利用船帆、马车和人让前景"活了起来"。

游客从卡那封向内陆进发，他发现眼前展开的高山风景越来越令人望而生畏。从兰贝里斯湖（Llanberis）远眺斯诺登峰是画家最珍爱的画题之一，尽管吉尔平并不把它放在心上，认为它是"一处荒凉恐怖的不毛之地，没有什么赏心悦目的风景，也没有什么树木或奇特的岩石来点缀自己"。他唯一看中的是废弃的多尔巴登城堡，它盘踞在南特贝里斯（Nant Peris）湖水上方，背靠斯诺登峰。这处风景似乎代表了北威尔士精神，它为斯诺登地区最早的、最具如画美的两幅画带来了灵感：理查德·威尔逊的油画《贝里斯湖和多尔巴登城堡》（*Llyn Peris and Dolbadarn Castle*，1762—1764）以及保罗·桑德比的水彩画《多尔巴登城堡和兰贝里斯湖》（*Dolbadarn Castle and Llanberis*

135

Lake, 1764)(图 40)。两位画家都不注重地貌的精确度。威尔逊的画采用了杜埃式的构图[1],克劳德式的用光使风景显得温暖。他还有一幅让人特别好奇的混合风景画,即 1764—1765 年的《奈米湖,或狄安娜的镜子,湖畔是多尔巴登城堡》(*Lake of Nemi, or Spectulum Dinanae with Dolbaldarn Castle*)。在这幅画的前景中,古典神话人物与意大利式的湖景同时出现,点缀着一座威尔士城堡,背景是斯诺登峰。在描绘多尔巴登城堡时,不论是威尔逊还是桑德比都没有意识到,吉尔平把这个孤零零的城堡看成是"孤独的象征"。这要留给透纳来表现。这一地区荒凉崇高的精神出色地在他作于 18 世纪 90 年代的风景研究水彩画中再现,并在 1800 年的油画《多尔巴登城堡》中达到了顶峰,这是他为皇家艺术学院所作的学位绘画(图 41)。油画采取很低的取景角度,从地形学的角度来看,这很有必要,目的是为了让废弃的城堡出现在高高的地平线上,具有强烈的剪影效果。通过自己的几句诗歌,透纳把这个"孤独的象征"同威尔士的一位历史英雄联系在一起:

> 那片荒原的静默,多么恐怖,
> 在那里,自然将群山举向天空。
> 注视着塔楼,伟岸的孤独,
> 在那里,绝望的欧文,被久久地囚禁,被锁住,
> 他扭紧双手争取自由,然而却是徒劳无功。[2]

这里指的可能是欧文·戈奇(Owen Goch),末代王卢埃林(Llewelyn)的弟弟,曾一度带领威尔士人抵抗爱德华一世的入侵。欧文被囚禁在多尔巴登长达二十年。因此,透纳的题材与最后的游吟诗人的传统结成类比关系,旨在颂扬为威尔士自由而牺牲的烈士。但废弃的城堡是监牢,而不是自由精神的化身,尽管从外形上看,它占据崖顶的突出位置,非常引人注目,与游吟诗人在其他同类题材绘画中所占的位置一样。透纳

---

① 索尔金,《理查德·威尔逊:反拨的风景》,第 92—93 页。
② 这些诗句被认为是透纳所写,它们出现在皇家美术学院 1800 年的展览目录中。



图 40. 保罗·桑德比，《多尔巴登城堡和兰贝里斯湖》（1764），伯明翰博物馆，美术馆。

处理景色的方式反映出他一生都在关注的一个主题，即“希望的谬误”（fallacies of hope）：多年来，英雄苦苦地渴望着自由但总归徒劳，而如今，即使是关押他的野蛮牢笼也难逃分崩离析的命运。在大自然的荒原面前，人类历史显得十分渺小，正如在此画的宏大构图中，那些罗萨式的人物就显得十分渺小。而在桑德比的绘画中，自信的都市游客细细地打量着毫无恐怖可言的山景，多尔巴登看起来就像一块多余、更为紧凑的岩石，叠加在一堆岩石之上。这差异也实在太大了！

从南特尔湖的西端望向兰贝里斯湖南边，但见斯诺登峰顶峰如此壮丽，彭南特这样评论：“威尔逊先生从这个视点给我们画了一幅画，既壮观又真切。”[①] 他指的是威尔逊的《从南特尔湖看斯诺登峰》（*Snowdon from Llyn Nantlle*，约 1765—1766）。在这幅画中，光线温暖的前景和中景表现的是一片静谧的湖水以及湖边安宁的田园和渔场，背景则是令人 136

① 托马斯·彭南特，《1770 年威尔士之旅》（*A Tour in Wales, 1770*，1778），第二卷，第 181 页。

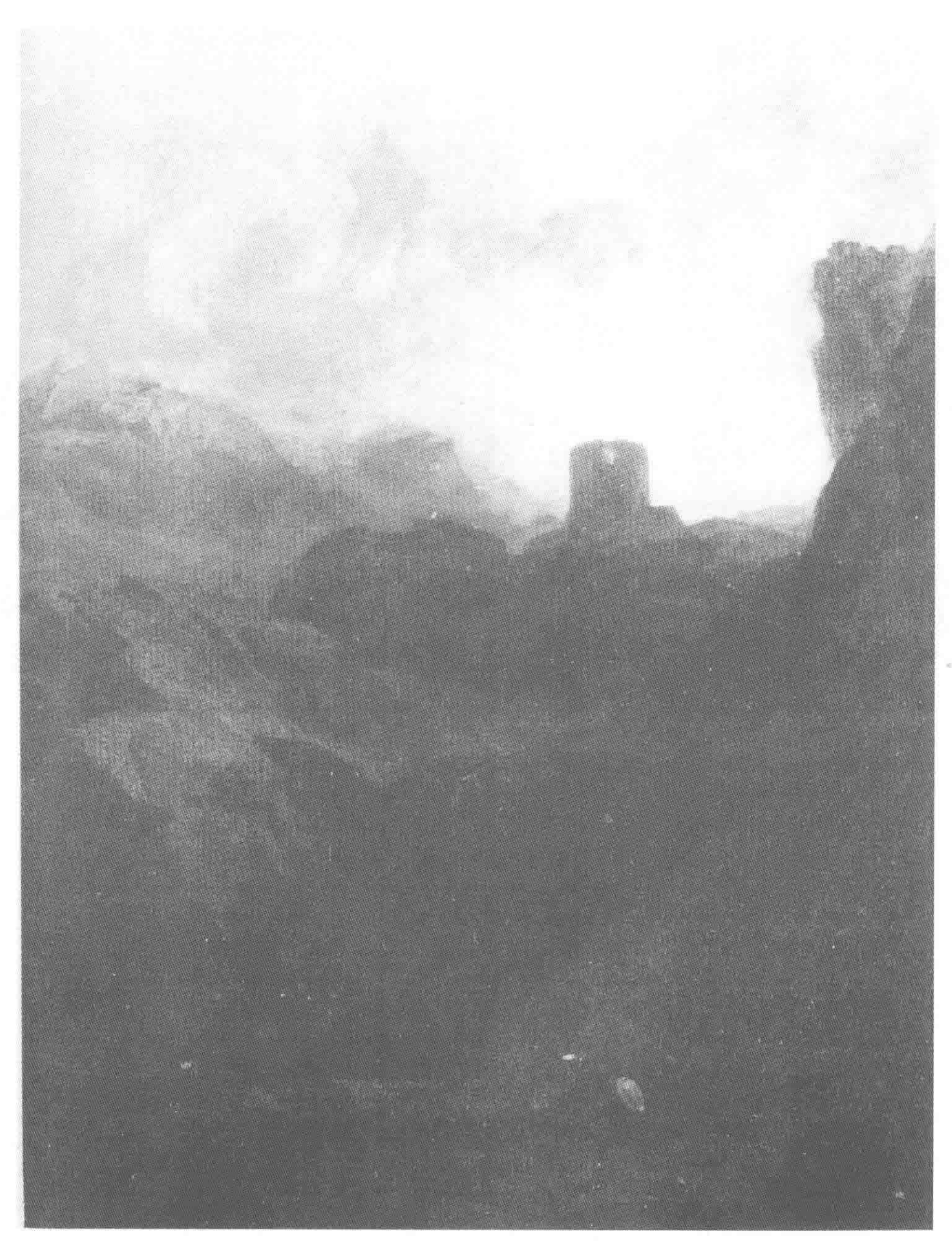


图 41. J. M. W. 透纳,《多尔巴登城堡》(1800),皇家艺术学院,伦敦。

胆寒的、金字塔状的斯诺登顶峰，对比特别鲜明，它们中间是一条陡峭的道路。在这里，山上峭壁似乎在屏护着阿卡狄亚的田园生活。

我们知道，吉尔平认为这些高山地区不符合如画美趣味。他没有去攀登斯诺登峰，而在后来的几千名游客看来，登峰经历却是北威尔士之旅中最美好的一段。吉尔平只是大段引用了彭南特的1773年登山日志。在一个炎热的八月天，经过长时间、艰苦的攀爬之后，彭南特抵达了顶峰：

> 山峰四周全部笼罩在一大片薄雾之中。脚下的景色令人胆寒。它让人想到了无数的深渊，隐藏在一直在我们四周快速流动的浓浓烟雾之中。[1]

很多后来的游客都有这种云端漫步的经历。地球在他们眼前消失了，直到有风撕开云雾，露出缝隙，视野才能变得开阔、深远，但为时很短。威廉·索斯比对这种烟雾和光线的奇异作用印象极为深刻：

> ……一切，在下边
> 隐藏在蒸腾的雾霭深处
> 在黑暗中消遁；下一瞬间又得救，
> 当阵阵旋风将游弋的雾霭切开，
> 转瞬即逝的美景再度回来……[2]

华兹华斯对登山经历的描述最为惊心动魄。1791年，他在北威尔士进行了为期三周的徒步旅行，期间，他登上斯诺登峰，并把这次经历写进了《序曲》[3]。犹如很多游客，他计划在夜晚登山以便能在山顶看到日出。他的出发点是贝德格勒特村（Beddgelert）。他联系了一个牧羊人，“他是

① 托马斯·彭南特，《1770年威尔士之旅》，第164页。

② 威廉·索斯比，《威尔士部分地区之旅》（*A Tour through Parts of Wales*, 1794）。

③ 本章华兹华斯《序曲》引诗采用丁宏为翻译的《序曲或一位诗人心灵的成长》，中国对外翻译出版公司（北京，1999），第345—347页，第8—9行以及第30—60行。——译注

个可靠的向导，通常 / 为远来的冒险者带路”，然后在一个云朵低沉的炎热夜晚开始登山：

> 就这样一路喘着粗气，
> 脚步与心情却是同样的急切。
> 我们相互隔开，并无固定的
> 距离，我走在前面，也非预先的
> 安排。本欲就这样挨过午夜的
> 时光，但脚踩的地面忽然明亮
> 起来，又走了几步，似更加明亮。
> 还未来得及问知是何原因，
> 刹那间，一道光芒射在草坡上，
> 犹如闪电。我抬头仰望，瞧！
> 苍茫的天空中没有云朵，高悬着
> 一个赤裸的月亮，而脚下苍白的
> 云雾却铺开一片寂静的海洋。
> 无数的山丘在这静波中隆起
> 它们黝黑的脊背；在远处，遥邈的
> 远处，雾霭如实在的幻象，突出
> 山岬、地角或半岛的形状，伸进
> 阿特拉斯的海域，将视野所及之处的
> 海面全占领，让他变得渺小，
> 似要弃让其权威。而超拔的上苍
> 则不然，未受其侵犯，也无所亏失，
> 只是在一轮明月的银辉中，一些
> 卑微的星星已黯然隐去，或只发出
> 暗淡的微光。圆月从至高无上的
> 位置俯瞰着巨涛起伏的云海：
> 此刻它这般柔顺、静默，只是

距我们立足的岸边不远处，裂开
一个云缝，咆哮的水声穿过它
升上天空。它是云潮的间歇——
凝止、幽暗、无底，传出同一个
声音，是百脉千川的齐语。①

这个非凡的场景成为了“一位诗人心灵的成长”中的一段气候性的插曲，因为在华兹华斯看来，它代表了“伟大心灵”的运转，“我在那儿看见心灵的表征，表现那 / 吞食无极的心灵，她孵拥着幽暗的 / 渊洞，专心致志”。此时，诗意的想象把游客的感官体验转变成一种象征性的叙述，体现了自然的心灵如何作用在“事物的外表 / 就像具有一种想象的力量”，而这种想象的力量是“以同样的方式 / 特别官能的兄弟”，诗人的心灵追求的正是这种官能（faculty）。这段诗歌气度超拔，大大超越了画境游游记的成规以及风景体验的说教。它与那些套话的关系类似透纳的油画《多尔巴登城堡》与之前诸多同类画作的关系。约瑟夫·克拉多克到达斯诺登峰顶峰时的心情代表了那种常见的、现成的贺拉斯式的说教，符合人们期望的应景之想：“我们越接近天界，我们的灵魂就越能体会到它的纯洁……啊！我们命中注定要生活在这些高山之中，不招人妒忌，也不为人知！”

139

在《序曲》的描述中，华兹华斯没有等到破晓，但很多游客，经过一晚的艰苦跋涉（图 42），终于等来日出景象：

我永远都不会忘记自己当时感受的震惊和愉悦，……［太阳］似乎是从一片火红的海洋上冒出来，又像巨人一般徐徐上升。天空先是一片蔚蓝，非常干净，几分钟之后变得非常灿烂，十分美丽。脚下的云彩变化多端，猛烈的风一下子就把它们带到头顶之上。它们从深邃的兰贝里斯湖升腾而上，速度极快，就像是从一口大火炉中

① 《序曲》（1805—1806）第十三卷第 33—59 行。这段经历的不同版本参见 Selincourt 版本第 482—484 页的注释。



图 42. 约翰 • 斯金纳,《我在攀登斯诺登峰半途中靠着休息的大石头》,选自其 1835 年的威尔士旅行日记手稿,伊格顿手稿 MS 3113,大英图书馆,伦敦。

冒出来的烟。[1]

为了让自己的登峰经历变得完美,游客最后要做的只有一件事:在一张纸片上写下自己的旅程,标上名字和日期,塞到峰顶的某块石头底下,供后来的游客赏玩及表达敬意。

阿伯格拉斯林—非斯丁尼奥峡谷—卡德艾德里斯

从斯诺登往南,一路都是美丽的山景,尤其是阿伯格拉斯林山口(Aberglaslyn Pass)以及横跨水流湍急的格拉斯林河(Glaslyn)的单拱桥。在罗伯特·克拉特贝克(Robert Clutterbuck)到这里参观的头天晚上,大雨瓢泼,这对画境游的游客来说是件天大的好事:"我们的期望变得更

① 无名氏,《卡那封郡与安格尔西之旅》("Tour of Caernarvonshire and Anglesea"),选自《威尔士游记选》(*A Collection of Tours in Wales*, 1794),第 35 页。

加强烈，在极度的热情之中，我们认为这永无休止的雨水可以增加我们的快乐。”[1] 猛涨的河水从狭窄的山口咆哮而过，胜过那些最有崇高美的风景模式：“萨尔瓦多·罗萨极富浪漫的想象从未燃起如此惊人的观念，他那非凡的画笔从未画过如此陡峭的悬崖。”[2] 约翰·宾认为，甚至那些从罗萨式悬崖探头俯视、令人起敬的山羊“也为这种恐怖增添了光彩”。

经过山间小桥进入非斯丁尼奥峡谷（the Vale of Festiniog），这一路的风景“都被内部灾变的剧烈作用撼动、破坏，生动的自然景物因此四散逃离、惊慌失措”。[3] 在克拉多克看来，它是“人能够看到的最为壮观的恐怖景象，……是穿过绝望之地进入冥王府的最后关口”。[4]1792年，罗伯特·福尔克·格列维尔和画家尤里乌斯·凯撒·伊贝特森及约翰“沃维克”史密斯游览威尔士时，途中碰上了一场大雨。伊贝特森和史密斯都画下了当时的场景（图 43），画中，格列维尔的马车似乎就要从陡峭的山路上后溜而下，闪电惊得马匹暴跳起来。在一幅画中，还有乘客想把石头垫到车轮后面刹住下溜。这是崇高风格的佳构——对比鲜明的用光、尖锐的岩角和悬崖、湍急的河流，以及因马车和人之脆弱而得到突显的自然威力。 140

在这样的经历之后，非斯丁尼奥峡谷是一种很好的缓解。1770 年，当约瑟夫·克拉多克来到这里时，它已经是旅游热点了。他认为它最让人欣喜的地方是“这个小峡谷与周围恐怖的荒野之间的鲜明对比”。一直以来，这个峡谷的如画美与克卢伊德和兰格伦不相上下，尽管约翰·宾认为“喜欢幻想的作家把它写得太美了，言不符实”。温德汉姆认为它是画家的理想隐居处，因为到这里的人除了好天气和宁静的天空之外什么都不想要，它们“与蒂沃利（Divoli）或弗雷斯卡迪（Frescati）近郊一样，能够提供丰富的素材”。[5]1756 年 7 月，利特尔顿勋爵来到这里，他把这

---

① 罗伯特·克拉特巴克，《日志》（参见前文第 160 页注释 ②）。

② 亨利·温德汉姆，《1774 年 6 月和 7 月一位绅士的蒙茅斯郡和威尔士之旅》，第 137 页。

③ 理查德·华纳，《1797 年 8 月威尔士徒步之旅》，第 119 页。

④ 约瑟夫·克拉多克，《北威尔士最浪漫之处记叙》（*An Account of Some of the most Romantic Parts of North Wales*, 1777），第 44—45 页。

⑤ 亨利·温德汉姆，《1774 年 6 月和 7 月一位绅士的蒙茅斯郡和威尔士之旅》，第 132 页。

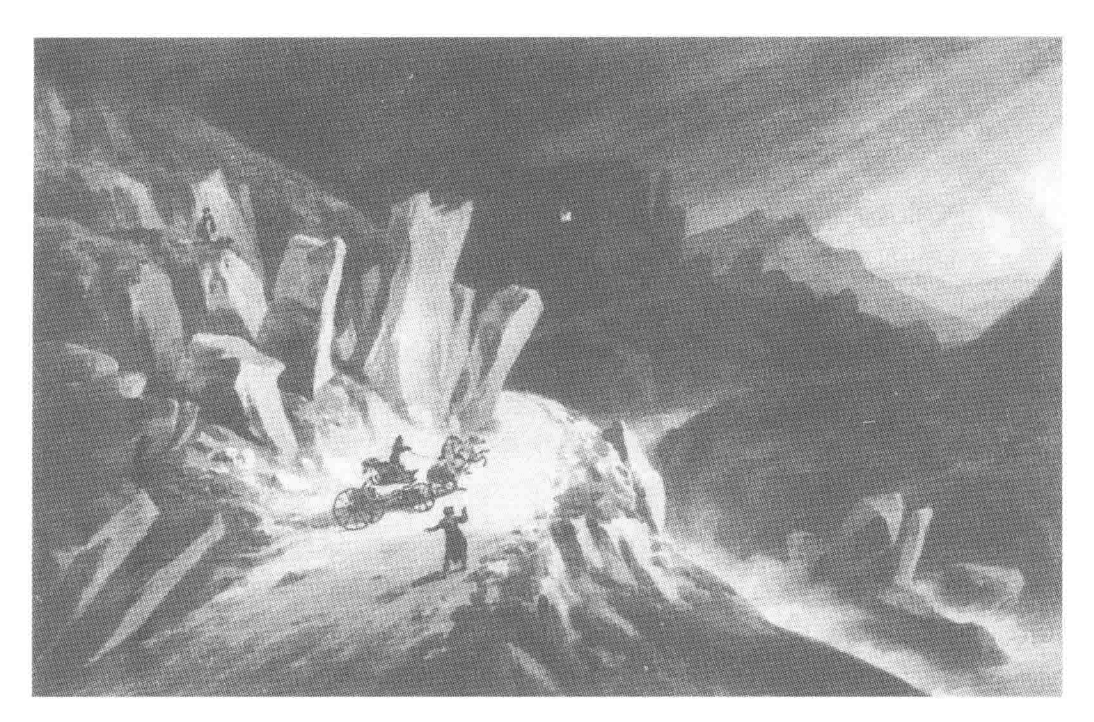


图 43. 约翰•“沃维克”•史密斯,《山路最陡峭处的真实事件……》,威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

一地区描述为自己见到过的最完美的美景。与威尔逊的绘画《从南特尔湖看斯诺登峰》所展示的一样,峡谷四周的高山“似乎是被安放在那里,以防有人侵入这一迷人的隐居处”。为了证明这个峡谷多么有利于健康,他提到了一个威尔士农夫,多年前,农夫以一百零五岁的高龄去世,留下了他与三个妻子生育的四十四个孩子:“八百个子孙参加了他的葬礼。”貌似出于同样的考虑,他力劝自己担任卡里索尔(Carlisle)的主教的哥哥来这里安家落户、恢复青春。

141

再往峡谷以南走上大约十五英里,游客们来到了莫达克(Mawddach)河口的兰奈尔提(Llanelltyd)。这里的景色构成精致,中景是小桥,背景有高耸的山峰。下面是关于这种三重构图的一段热情洋溢的描写,它与科尼利厄斯·瓦雷(Cornelius Varley)1803 年的风景画(图 44)形成了有趣的对比:

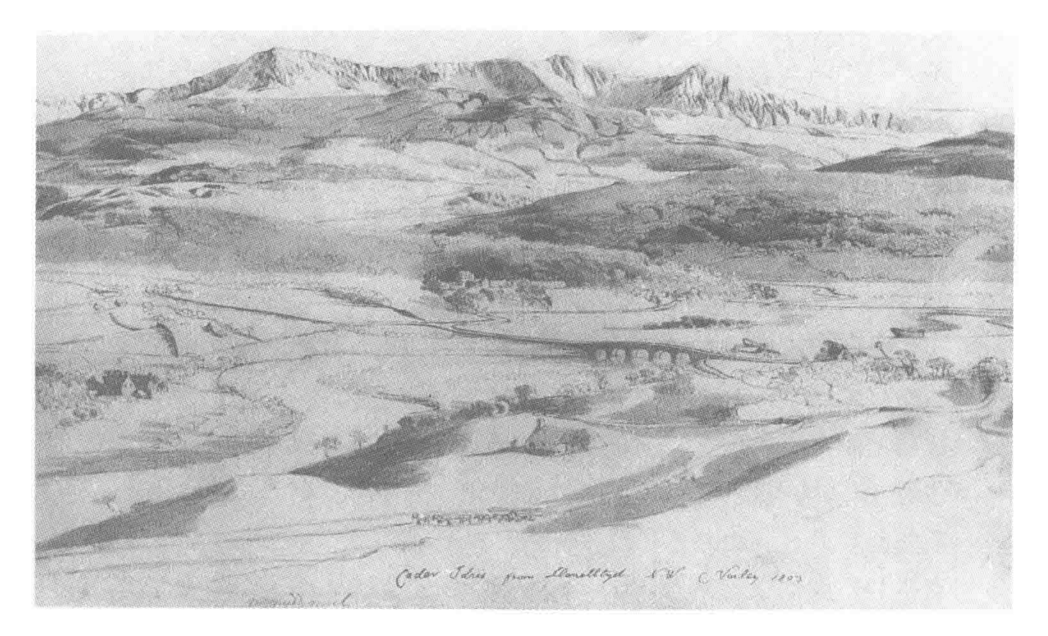


图 44. 科尼利厄斯·瓦雷，《从西北方的兰奈尔提看卡德艾德里斯山》（1803），考特尔德艺术学院，伦敦。

> 我在路边坐了下来，努力画下景色的轮廓，以便日后能够记起。兰奈尔提教堂兼教士用房立在一处缓坡上，构成了美丽的前景；小桥、河流和沃恩先生的宅邸占据了中景的位置，它建在一座树木繁茂的小山上，林间夹杂着一些整洁的白色茅舍；壮丽得无与伦比的卡德艾德里斯山矗立在背景之中。[1]

卡德艾德里斯山高度将近三千英尺，确实只有斯诺登峰才能与之相提并论；在很多方面它更加令人胆寒，它由黑黝黝的板岩构成，有着陡峭的悬崖和神秘的黑色湖泊。一位游客在提到威尔逊的《卡德艾德里斯山，伊克湖》（*Cader Idris, Llyn-y-cau*，约 1765—1767，图 45）时，这样写道："英国的克劳德、威尔逊先生通过自己手中的画笔把名气带给了这个地方。"[2] 威尔逊画了一个独一无二的湖，亚瑟·艾肯（Arthur Aiken）如是描

① 约翰·斯金纳，《1800 年北威尔士之旅日志》（"Journal of Tour through North Wales, in the Year 1800"），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.1.503。

② 约翰·斯金纳，《1800 年北威尔士之旅日志》。

述："它的四周矗立着陡峭的悬崖，就像一个火山口。"[1] 湖边傲然耸立的伊克峰（Craig-y-Cau）"有很多尖塔状的山尖、深入湖水的峭壁，……看起来就像是某个古老的大教堂那饱经风霜的正面部分"。[2] 威尔逊的画被认为是高度逼真的，凡是知道这处景色的人见了都会为之感到困惑。它抓住了山和湖最鲜明的特点，但缩小了它们的尺度，改变了它们的比例，使它看起来更像是月球风景的玩具复制品。

143

因有本地的向导带路，登顶的过程富有趣味（有时候也更危险）。向导们似乎都非常古怪，除了经验丰富的罗宾·爱德华兹。亨利·维格斯泰德遇见的可能就是爱德华兹，他说自己在过去的三四十年间曾经带领威尔逊、庚斯博罗和很多其他画家到过山顶（图 46）。另一个叫爱德华·琼斯的向导最喜欢让游客领教一番他的威严，他是个学校校长，非常啰嗦。宾格利发现他很能给人乐子，因为在他们吃力向山顶攀爬时，他总想炫耀自己的学问和能力。1798 年为托马斯·克拉特巴克带路的是个姓普格（Pugue）的人，他津津乐道于自己的血统，把它追溯到三百多年以前，并竭尽全力说服那些愿意听他的人（在爬到卡德艾德里斯山半山腰时，游客也别无选择）相信，他跟威尔士所有的王子都有亲戚关系。[3] 他对理查德·华纳说，他的研究证实"他家族的血脉已持续不断地延续了至少三百年"。[4] 这个向导把伊克峰顶峰重新命名为"普格峰"，那里带壁炉的小石屋可能就是他修建的，它为那些等待黎明的游客提供了一个落脚点。

阿伯里斯特威斯—哈弗德—魔鬼桥

从多尔戈罗（Dolgellau）到阿伯里斯特威斯（Aberystwyth）要先经

① 亚瑟·艾肯，《北威尔士及什罗普郡部分地区之旅日志》（*Journal of a Tour through North Wales and Part of Shropshire*，1797），第 61—62 页。

② 威廉·宾格利，《1798 年夏环北威尔士之旅》（*A Tour round North Wales, performed During the Summer of 1798*，1800），第 465 页。

③ 托马斯·克拉特巴克，《1798 年南北威尔士之旅，以及从霍利黑德前往都柏林的远足》（"A Tour thro' North and South Wales, with an Excursion to Dublin, from Holyhead, in the Year 1798"），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.276。

④ 理查德·华纳，《1797 年 8 月威尔士徒步之旅》，第 93 页。

图 45. 理查德·威尔逊,《卡德艾德里斯山,伊克湖》(约 1765—1767),泰特美术馆,伦敦。

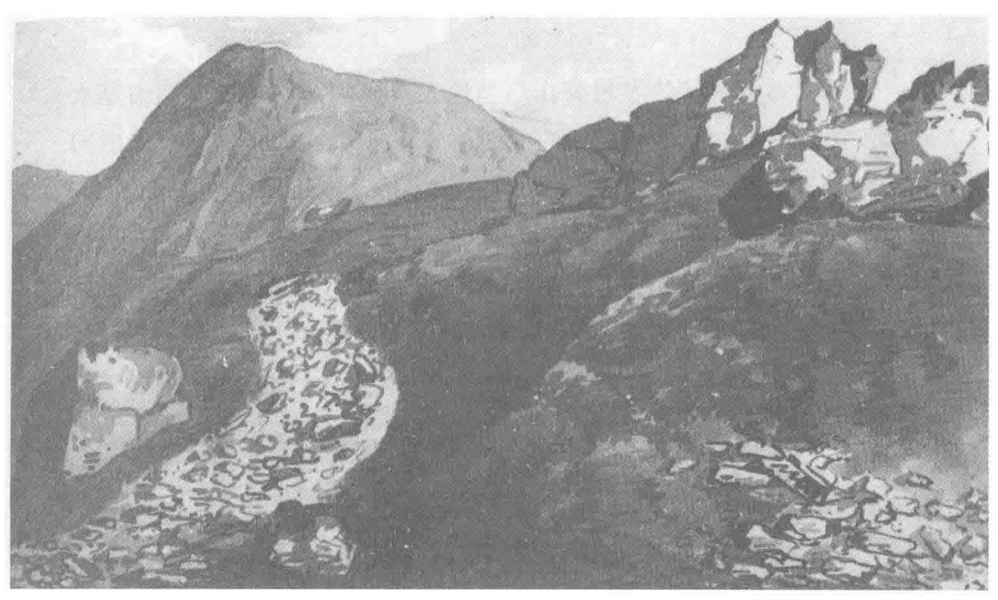


图 46. 无名氏,《通往卡德艾德里斯山顶的道路,1802 年 8 月 12 日》,选自速写本手稿 Add.MS.24003,大英图书馆,伦敦。

过麦其纳勒斯（Machynlleth）[位于理查德·威尔逊的出生地潘尼格斯（Penegoese）以西两英里处]，然后经普林里蒙（Plynlimon）通到海边。18 世纪末期，在阿伯里斯特威斯发现了一处含铁的温泉，于是它作为一个时髦的温泉疗养地而名声大噪，很快就变成了威尔士的布赖特赫尔姆斯通[①]。早在 1749 年，理查德·罗尔特就在《坎布里亚》（*Cambria*）一诗中颂扬了其美丽的自然环境：

> 宽广的地平线环绕着美景；
> 生动的光芒穿透远方，安详
> 而蔚蓝，可爱的闪耀
> ……深褐色的土地，一片丰厚
> 是在为它们茁壮的庄稼感到骄傲？……
> 枝叶茂盛的树林有安静？除了正在死去的树精
> 厉斧劈下，她们倒下，阵阵呻吟。
> 一步步走过田垄的是黝黑的收割人。[②]

145　这段描写中艰苦的农村劳作与当地人有名的懒惰不符。懒惰是人们常常提及的阿伯里斯特威斯的一面："威尔士妇女似乎是唯一干活的人，男人们都很懒惰、好逸恶劳，把所有的事情都推给自己的妻子来干，结果是女人成了男人，而男人则变成了女人。"[③] 这种懒惰也被认为是该地区臭名昭著的肮脏环境的主要原因。1738 年，一个游客这样评论说："在这里，厕所被认为是唯一多余的东西。"[④] 到了世纪末，变化仍旧很少：

---

① Brighthelmstone，即现在位于英国东萨塞克斯郡布赖顿—霍夫的海滨市镇布赖顿，18 世纪末的度假胜地。——译注

② 理查德·罗尔特，《坎布里亚：一首分三册出版的诗》（*Cambria. A Poem in Three Books*, 1749），第 47 页。

③ 无名氏，《北威尔士之旅日志》（"A Journal of a Tour thro' North Wales", 1802），威尔士国家图书馆手稿，MS.789.B，第 19 页。

④ 无名氏，《北威尔士之旅》（"A Trip to North Wales"），选自托贝克编辑的《威尔士游记及回忆录选编》，第 7 页。

> 乡村中的人，即使是富裕的农夫，从来都不为公共下水道女神克罗阿西娜（Cloacina）修建任何神庙，而是直接在露天地里向她献祭，适合作为祭坛的通常都是房子的山形墙墙角，结果，你在走近时通常被突然熏到，而墙角的另一头，通常会连着猪圈，更是雪上加霜。[①]

许多游客要享受北威尔士之旅，唯一的办法就是随时带上香袋或者“洒上大量的薰衣草香水”。

从 1794 年开始，阿伯里斯特威斯及其附近地区开始与一系列的如画美联系在一起。小镇给人印象最为深刻的建筑就是约翰·纳什（John Nash）在 1794 年为普赖斯修建的三角形雉堞城堡，后者的《论如画美》也在同年出版。城堡是塞缪尔·爱尔兰 1797 年所画的阿伯里斯特威斯市场中的背景，市场上似乎正在进行“流动表演”（图 47）。这个新哥特式消夏别墅建在小镇 13 世纪城堡留下的几处废墟（“烂得无法入画”）[②]附近，非常适宜。普赖斯把城堡周围的地区看成是自己的庄园的一部分，并在废墟之间铺上了鹅卵石路。因为在夏天有普赖斯在阿伯里斯特威斯居住，而佩恩·奈特的表哥托马斯·约翰尼斯（Thomas Johnes）在离海几英里远的哈弗德修建了巨大的庄园，加上附近的魔鬼桥和麦那克瀑布，这个地方到处都是如画美的趣味，名副其实地成为了北威尔士之旅的终点。

哈弗德别墅和庭园是在 18 世纪 80 年代专为吸引游客而建的。[③]主人托马斯·约翰尼斯得到了经常来访的伍维达尔·普赖斯和佩恩·奈特的建议。他叫来约翰·纳什，征求他的意见，并有可能让他负责哥特式住宅的两个长侧厅的设计，尽管别墅的总建筑师是来自巴斯的托马斯·鲍德

① “M 先生”，《南威尔士等地之旅》（“A Tour to South Wales, etc”, 1801），威尔士国家图书馆手稿，MS.1340.C。

② 纽维尔（R. H. Newell），《关于威尔士风景的信》（*Letters on the Scenery of Wales*，1821），第 105 页。

③ 下面关于哈弗德的描述大部分来自伊丽莎白·茵格里斯—琼斯（Elizabeth Inglis-Jones）的《天堂中的孔雀》（*Peacocks in Paradise*，1950）以及乔治·坎伯兰的《哈弗德初探》（*An Attempt to Describe Hafod*，1796）。



图 47. 塞缪尔·爱尔兰,《阿伯里斯特威斯市场》,选自《怀河的如画美景》(1797),大英图书馆,伦敦。

温。庄园的景观美化规模极其庞大,1795—1801 年间所种的树木就多达两百零六万五千棵。花园和牧场养着孔雀和绵羊加以点缀。精心设计的小路穿过开阔的山地,进入多个洞穴之中,并经过一些瀑布,长达数英里。据说在 1793 年,当柯勒律治和哈克斯在哈弗德庭园中漫步的时候,这里的风景,不论是自然的还是人造的,都对他形成《忽必烈汗》中的意象产生过帮助。1791 年,塞缪尔·罗杰斯参观了这里,次年,罗伯特·福尔克·格列维尔带着伊贝特森和"沃维克"史密斯来此地待了几天。1810 年,147 根据史密斯水彩画制成的十五幅凹版腐蚀画出现在詹姆斯·爱德华·史密斯的《哈弗德之游》(*A Tour of Hafod*)中。透纳到达这里的时间是 1798 年,他画了一幅别墅水彩画,优雅至极(如果他画的确是哈弗德),该画以云雾半遮的山峰为背景,是最让人浮想联翩的画作之一。

准确地说,哈弗德是在 1796 年出现在地图上的,这是拜威廉·布莱克

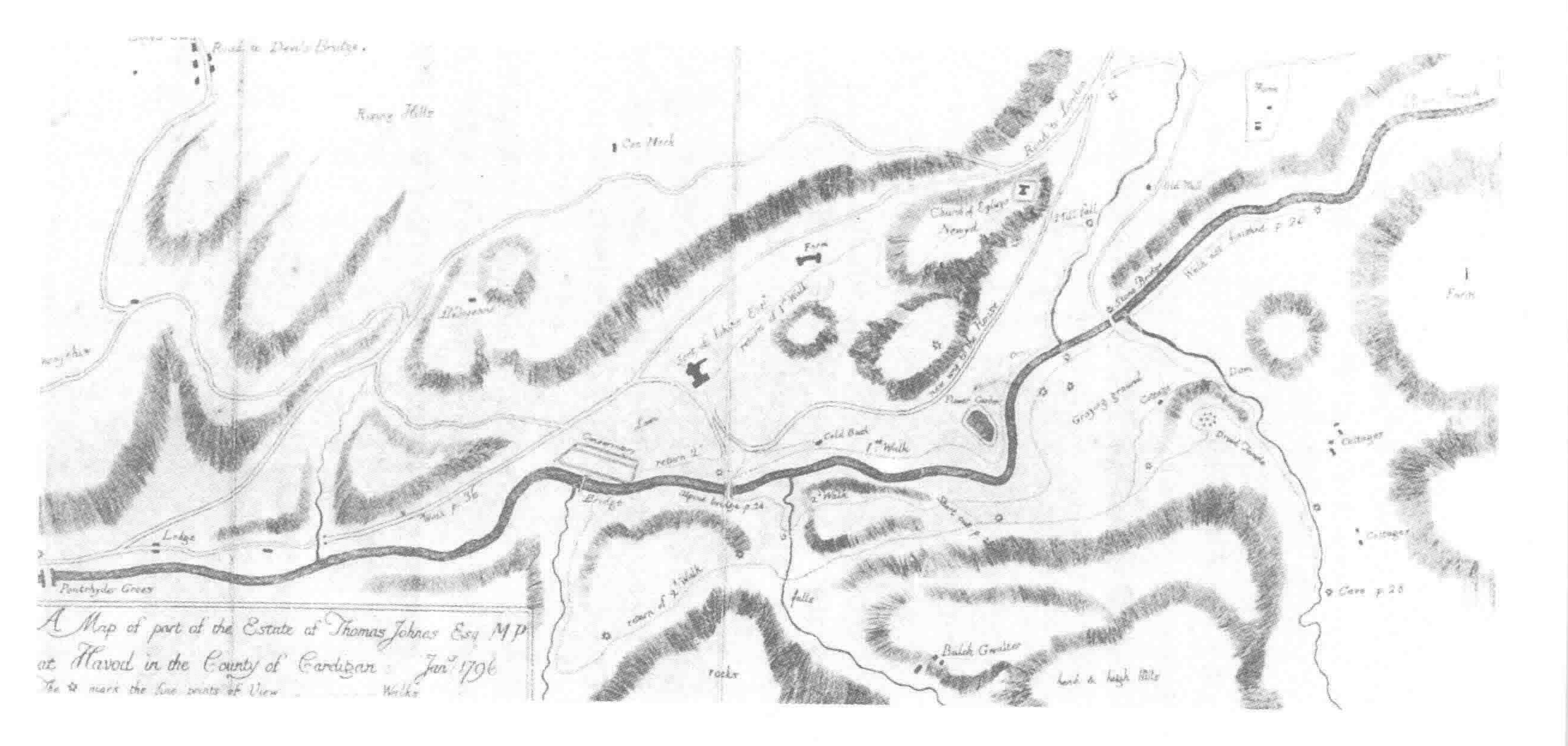


图 48.《卡迪根哈弗德国会会员托马斯·约翰尼斯先生庄园部分地方地图》，威廉·布莱克雕刻，选自乔治·坎伯兰的《哈弗德初探》（1796），威尔士国家图书馆，阿伯里斯特威斯。

所赐(图48)。他为受人热捧的乔治·坎伯兰的旅游指南《哈弗德初探》(*An Attempt to Describe Haford*, 1796)雕版制作了一幅折叠庄园图,以虚线来标明那些散步小道,用星星标出各个观景点。坎伯兰首次游览哈弗德是在1782年,此后,他有十二年时间在各处旅行,去过阿尔卑斯山、亚平宁山脉、亚得里亚海和莱茵河,"尽管在那些地方我也在寻找美,但我感觉从来没有见过哈弗德这般的美,如此多的美图汇聚一地",这种"如此多的美图"的汇聚一地就是画境游游客给予的最高赞美,是定量分析自然美的一种方式。约翰尼斯在构造自己的美图时确实费尽心机。他亲自监督大部分的景观再造工作,有时候到齐腰深的河水中去寻找合适的观景点或洞穴的位置。即使是一大片开阔的牧场也要"精心打造,顾及如画美的高低起伏"。[①] 坎伯兰把哈弗德及周围地区看成是一个整体,发现"山坡、溪谷、树林、平原、瀑布与茂密的森林、岩石、房屋和山洞错落有致,非常宜人"。这次,弥尔顿的伊甸园又被移植到了卡迪根郡最偏僻之处。

从坎伯兰的描述中我们可以看到,约翰尼斯致力于为游客制造一种惊心动魄的大气之美,庄园的规模在英国几乎无可匹敌:

> ……没有言语能够描述这些景色的崇高美,它还没有达到使人心生厌恶之情(sentiment of aversion)的程度,它在人澎湃的内心引起各种惊悚的恐惧情感,亦即宏大但阴郁的展览所激发的那些恐惧情感。

庄园的美学考量最为精妙:那种还没有达到使人心生厌恶之情的程度的"惊悚的恐惧情感"完全符合伯克提出的崇高美的先决条件。位于别墅东南角上游瀑布之上的"劫匪洞"(Robber's Cave)就有这样的情感效果,正如本杰明·莫尔金亲身体验的那样:

> 我们正沿着一条蜿蜒曲折、湿滑的小路向前爬行,右手边的岩石上,一个黑乎乎的洞口吸引了我们的注意;喧闹的落水声回响在

① 本杰明·莫尔金,《南威尔士的风景、遗迹和历史》(*The Scenery, Antiquities, and Biography of South Wales*, 1804),第341页。

洞中，我们的脚步变得犹豫，不敢确定是否要踏进潮湿阴暗的深处。利用一个简单但非常有效的艺术手段，前面通道的尽头显得平淡无奇，令我们大失所望，但就在此时，通道急转向左，一个原始的洞穴出现在前方，眼前一片光亮，洞口前面，一瀑水流，从洞顶上的岩石垂直落下，坠入洞口下方的深涧之中。①

令莫尔金失望的是，随行的画家说无法完全描摹这一美景（现在还在那里）：可以不管尺幅，但其最震撼之处，即黑暗的观景点和夺目的飞流之间的强烈对比，却是无法用笔表现出来的。

由于伯克已经把巨石阵作为能够引发崇高美感觉的建筑典范，约翰尼斯完全可以在自己的威尔士天堂花园里建上一两座古代神庙。坎伯兰发现了一个绝佳地点，可以用来修建一座德鲁伊神庙的"粗朴仿品"，那个地点就在伊格维斯·纽伊德（Eglwys Newyd）教堂附近，是一块平坦的高地，"可能真有游吟诗人在那里坐过，并从自然中提取自己所有的美好意象"。因此，就在那里建了一个德鲁伊圆环（Druid Circle）。 148

一条大路把游客带离庄园，一路向北，大约三英里之后，来到了魔鬼桥和麦那克瀑布，这里的景色既有崇高美，又有如画美，两者相互融合，是威尔士最美的地方之一。尽管没有亲临其境，但吉尔平还是根据已经出版的一篇游记就其最佳观景点提出了自己的权威意见。这种傲慢的态度激起另外一位游客的蔑视：

关于魔鬼桥的描述，到此结束，它是从一篇遗弃的游记中精简出来并做了如画美的处理，游记无意之中落入了一个萨里斯伯里牧师的手中，尽管他是风景速写的创始人，但不反对给别人的草图润色，因为这样他就可以省去自己画草图的麻烦。②

① 本杰明·莫尔金，《南威尔士的风景、遗迹和历史》，第344—345页。

② 无名氏，《1791年夏英格兰南部、威尔士和爱尔兰部分地区之旅》（"A Tour through the South of England, Wales and Part of Ireland, made during the Summer of 1791", 1793），第266页。

当时的画境游游客可以看到两座桥（目前还能使用的一座是在1901年修建的），它们横跨狭窄的峡谷之上，从上面看，距麦那克河有三百英尺。最富传奇色彩的是，有些游客误把下游的那座桥当成一座自然的天生桥，传说中它是魔鬼一夜之间完成的作品。1778年，一个游客承认它"最具愉悦的恐惧感"，同时，又希望那个"分蹄魔鬼"能在第二天修一条好路直通桥边。[①] 道路崎岖难行，要走到最佳观景点还要吃些更大的苦头，需要雇请当地向导，通常就是附近哈弗德湾旅馆的老板。另外一位女向导在接待游客时举止随便。她住在附近一个用泥巴和野草搭起的小棚屋中，屋中间还长有一棵树。小屋颇富如画美，里面两个隔间：

> ……在其中一间，……我发现了一匹马和一头牛，另一间住着全部的家庭成员，包括猪、鸭、狗、猫、男人、女人和孩子，……在其中一个角落，……坐着那位要把我们带到桥边的快乐少女。她用不流利的英语和我们交谈，恳求我们坐到床上，它同时也是全家人的桌子和椅子，并答应我们一削完手中的萝卜就招待我们。我帮她削萝卜，一下子就做完了。她马上脱掉一件厚羊毛裙子，换上自己的海狸呢衣，屈膝行礼，说她可以走了。[②]

按照如画美的标准观景，从下往上欣赏瀑布和小桥，景色最美。峡谷两边茂密的树林增加了"最恐怖的情感"，这种情感生发生于"岩石、参差的绿植、豁然张开的深渊那阴沉的恐怖，以及与之形成鲜明对比的滔天白浪"，在水流的冲击下，岩石形成了"各种怪异的形状"。在约翰·赛尔·柯特曼1801年的水彩画中，怪异的用光抓住了这种氛围，其效果之佳，超过其他绘画（图49）。为了找到最佳如画美观景点，理查德·华纳带着自己的速写材料走向峡谷下方，他滑倒了，下滑了大概十五英尺。在回到哈弗德湾旅馆时，"我的脸上写满了恐惧，它们如此强烈，以至于

150

① 无名氏，《1778年北威尔士之旅》（"Journey through N. Wales in the Year 1778"），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.1.549。

② 无名氏，《1791年夏英格兰南部、威尔士和爱尔兰部分地区之旅》（1793），第260—261页。

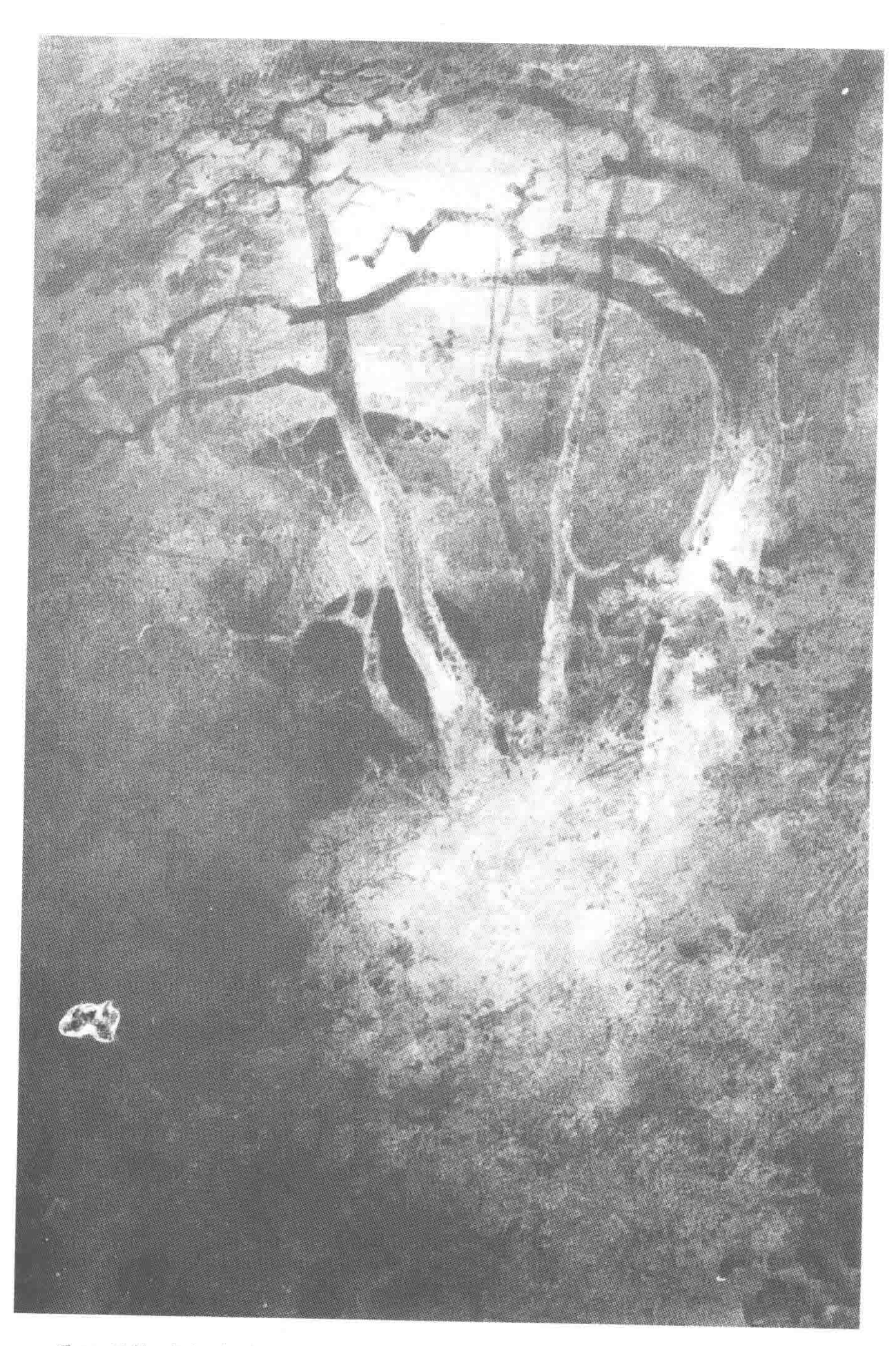


图49. 约翰•赛尔•柯特曼,《卡迪根的魔鬼桥》(1801),维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

好大一会儿，我的同伴完全认不出自己的同游兄弟”。[1] 即使是那些做好了最细致的心理准备的游客，也在魔鬼桥和瀑布面前望而却步。我们不妨以一位心急的女画家作画的场景来结束在北威尔士的旅行，一天清晨，她从哈弗德湾旅馆急匆匆地出发了：

> ……她用锡板当作画板，好使画纸保持平整，身后跟着塞西莉和马克（佣人和脚夫），两人都抱着画夹……去描绘此地的浪漫景色，……夫人太过胆小，不敢让自己娇弱的身躯在如此环境中遭受危险以达到自己的目的。在绳索的帮助下，她确实下到了魔鬼桥的峭壁下，但发现那里太过潮湿，不敢冒着生病的危险坚持绘画。[2]

* * *

这位夫人代表的是对如画美原则的忠实，为了“描绘浪漫的景色”，就得心甘情愿去忍受不适甚至是痛苦，这是旅行中出现的新情况。毫不奇怪，其他不那么执着的游客（他们与当地的居民保持相当距离）对类似于夫人画家的夸张噱头感到很惊讶。历经艰辛爬上斯诺登峰或者卡德艾德里斯山去看日出，或在一处美丽的瀑布冒着水汽画上一两个小时，这种体验意味着一种巨大成就感，一种克服困难的胜利感。理由充足地来到鲜有人踏足的地方，到文明界限之外去冒险，这种事自有其独特的吸引力。到世纪末的时候，在游客的眼中，威尔士看起来要比英格兰落后至少一百年，这个普遍的印象不再是一种侮辱，一种阻碍，而是一种积极的推动力。

尽管也有崇高美出现的时刻，但怀河河谷并不存在危险，而北威尔士肯定会有。人们在开始寻找如画美的时候可能想着要画满画夹，或用流利的时髦语言写成文采飞扬的日志，再安安全全地回到家中。很多人回来时的收获远非如画美语言可以表达。在这些人中，有几个就找到了

① 理查德·华纳，《第二次威尔士徒步之旅》（*A Second Walk through Wales*，1799），第157页。
② “M先生”，《南威尔士等地之旅》（1801），威尔士国家图书馆手稿，M.S. 1340. C，第140页。

灵感，发明了新的表达语言。我们知道，华兹华斯和透纳都是在二十几岁的时候开始他们的威尔士之旅的，从在他们的诗歌和绘画里，我们可以看到他们都超越了出发时的如画美传统。

很多人训练自己把连续出现的风景景观看成是由不同的自然形态按照如画美的原则结合而成，而且认为这种结合或多或少都是对的，理查德·华纳牧师便是其中的代表。事实上，他曾于18世纪90年代在吉尔平所在的波尔德教区任过职，并对自己的上司极为尊重。但是，和其他人一样，在即将结束自己的威尔士之旅时，他已经意识到，自然形态下的风景，足使人敬畏，它具有“一种强烈的能力，能够影响人的心灵（自然人的心灵很畏怯），并使之产生迷信的恐惧和奇异的念头”。游吟诗人的身影让人想到了一种古老的宗教，它增强了风景的这种能力。作为一个牧师，华纳无法鼓励这种现象，但它激发了他的好奇心，唤起了他产生共鸣：151

> ……我们也不会觉得自己趋向于摒弃这种小迷信，……它是一条原则，源自对大自然的情感和喜爱；无论在什么情况下，它都比现在冷酷的伪哲学要亲切得多，这种伪哲学怀疑一切，使人心收缩并变得僵硬，使情感失去活力，破坏灵魂所有更为细腻的感知力。[①]

① 理查德·华纳，《第二次威尔士徒步之旅》，第179—180页。


德文特河
柯克茅斯
巴辛思韦特湖
斯基多山
鞍背山
彭里斯
怀瑟普庄园
柯克河
格里塔河
克罗斯维特
拉特里格山
凯斯维克
富奥庄园
斯沃塞德
德文特湖
圣约翰谷
高巴罗城堡
斯凯利纳普（岬角）
奥斯湖
克拉莫克湖
巴特米尔
格兰奇
罗德尔瀑布
瑟尔米尔湖
帕特达尔村
恩纳代尔湖
博罗谷
赫尔维林山
霍斯湖
顿梅尔高岗
格拉斯米尔
莱达尔
别墅
红岸
瓦斯特湖
斯科菲尔峰
北
安布塞德
络伍德
旅馆
高雷湾
鹰岬小镇
温德米尔
肯特河
康尼斯顿
贝尔岛
波尼斯
康尼斯顿湖
艾斯维特湖
湖区之旅
洛林森岬角
温德米尔湖
肯德尔
0
5
10
英里

地图 3. 湖区

第七章　湖区之旅

153

“湖区热方兴未艾，”H. L. 皮奥奇在1789年写道，“我们到湖区旅行，在湖面上泛舟，我们描写它们，只描写它们。”[①] 自18世纪70年代以来，坎伯兰郡和威斯特摩兰郡（Westmorland）的湖区风景对欧洲修业旅行（Grand Tour）的审美霸权形成了极大的挑战：

> 我们穿越冰河，横渡罗纳河和莱茵河，而我们国内的湖，奥斯湖、凯斯维克湖和温德米尔湖正在如此壮丽的画廊展览它们的美景，岩石、树林、湖水，色彩斑斓，其背靠的群山山姿磅礴。因此，如果它们在欧洲没有公正地成为美景之最，那么，毋庸置疑，它们应该是每个英国游客不能遗漏的地方。[②]

带着这种竞争精神，理查德·坎伯兰将他的《太阳颂》（*Ode to the Sun*，1776）献给了杰出的肖像画家乔治·罗姆尼：“当你忙着凝视那些美

① 海斯特·林奇·皮奥奇（Hester Lynch Piozzi），《英格兰北部、苏格兰部分地区和威尔士等地之旅》（“Journey through the north of England & Part of Scotland, Wales etc”，1789），英格兰约翰·来伦斯图书馆（John Rylands Library Eng.），手稿MS.623，第167页。

② 理查德·坎伯兰，《太阳颂》（*Ode to the Sun*，1776）题词。

妙的古代艺术（意大利到处都有）的时候，我正穿行在威斯特摩兰和坎伯兰山区，追踪更为粗犷的自然之美。”[①]

夏季时节，形形色色、大大小小的马车行驶在各个湖边，爬上各处陡峭的山口，不时停靠在路边，乘客们跳下车，匆匆给迷迷瞪瞪的牧羊人来张速写。湖上同样拥挤。满载乘客的游船停靠在奥斯湖或温德米尔湖各个观景点，隔三岔五就会响起炮声，好让游客们听到持续的回声。之后，他们继续赶往下一个最佳观景点。威廉·哈钦森记录了一个这样的场景：

> 我们到了温德米尔湖。次日，有位先生对罗宾·帕特里奇喊道：“天啊！太高兴了！……太美了！……我该住在这里，永远！……划啊！划啊！划啊！划啊！”他在湖上喊了一个小时，又在安布塞德喊了半个小时，之后令人套马上车，飞驰而去，同样浮光掠影地看了一眼（我怀疑他没看到）德文特湖的风光。

在最初的乐趣过后，湖区当地人对游客寻找如画美的行为开始感到困惑、恼火，这不足为奇。华兹华斯年少时曾在德文特湖附近寄宿过一段时间，“房东太太既精明又明智，我曾不止一次听到她在那里感叹：‘上帝啊！现在的人们都在谈论什么风景风景的：在我年轻那会儿，这些东西根本就不存在。’”[②] 与如画美体验相对应的声响效果——炮弹的回声——肯定是当地居民更为恼火的东西。萨里伯爵的奥斯湖游船装有十二门黄铜旋转炮，在驶离斯凯利纳普（Skelly Nab）之后，它通常会在湖上某个地方停下来，把炮口瞄向高巴罗城堡（Gowbarrow Hall）或稍高一点，然后发射。哈钦森写道，当炮弹一声接一声的回声消失之后：

154

> 远处所有瀑布的声音传入耳中，但就那么一小会儿，因为背后

① 理查德·坎伯兰，《太阳颂》题词。

② 1844 年 12 月 9 日华兹华斯致《晨报》（*Morning Post*）编辑的信，重印于德·塞林库特（de Selincourt）版的华兹华斯《湖区旅游指南》（牛津，1906，1970 年重印），第 150 页。

山峰传来的回声打破了这瞬间的寂静；炮声在那里再次响起，就像一阵雷鸣，炸过我们头顶，持续了几秒，掠过每一处游客必到之处，渐渐消逝；瀑布声再次传来。

有时候，船上两支法国号吹奏的军乐取代了炮声。此时，旋荡在各种不同地形之间的回声交织在一起，经过些许变调，就转成了一支乐队的演奏：

……这边酷似管风琴的低吟，那边是巴松管和单簧管的合奏；这边是短号的奏鸣，从更崎岖的山崖回传，浓荫下的溪边似有轻柔的琉特琴声和着怀春仙女悱恻的歌声，与洞穴和瀑布的颤音交汇；与此同时，树林和灌木丛中，号声久久不散。这一切构成了一个阔大的剧场，由无数的空中精灵掌控，奏出了一首天上神曲。

在世纪之交，通过诗中人物之口，华兹华斯表达了自己对这些湖区居民的感受，他们习惯的乡村是劳作的乡村（working country），它抽取了他们生命中太多的时间和精力，使他们无缘旅游的各种享受：

上帝保佑我们！这些游客一定过着
奢侈的生活：有的一路走马观花，
步履匆匆，神情欢快，似乎地球不存在，
他们像蝴蝶四处飞翔
直到夏天结束。[①]

优哉游哉的旅行部分地反映了在世纪末那三十年内，道路得到了极大改善。旅行者有可能困在恐怖的景区长达几个小时——这种事故风

① 《兄弟》（*The Brothers*），第1—5行。所引用的华兹华斯的诗歌全部来自德·塞林库特（de Selincourt）和海伦·达比舍克（Helen Darbishirc）合编的五卷本的《华兹华斯诗集》（*The Poetical Works of William Wordsworth*，牛津，1940—1949）。

险才是恐怖的根源。正如1752年《绅士杂志》的一名通讯员所抱怨的那样，游客可能需要花大量的时间“考虑怎样控制自己马匹的情绪，如果自己扭了脚或断了肋骨又该怎么办，同时他还要入迷地欣赏最丰富多样的自然风景”。[①] 笛福在世纪初就开始了旅行，在他看来，这个地区是“我在英格兰，甚至是在威尔士，所走过的最原始、最荒芜、最恐怖的地方”。[②] 但到了世纪末，在这种恐怖的景区，游客却怡然自得。路况良好的道路延伸了进来。但追寻崇高美体验的游客此时更愿意选择惊险的路线穿越乡间：“这样你就能看到阿尔卑斯山，对它有个模糊的印象，并认为自己的成就赶上了汉尼拔（Hanibal），但一定要记住在早上九点后尽快出发”[③]，以便翻越德文特山（Dervent Fells），在这些人迹罕至的地方，约翰逊·格兰特找不到任何“烦人的垦殖痕迹，……也无一样苑囿装饰”。至此，烦扰游客的不是蛮荒，而是文明。人在旅途，不论是乡村风景，还是乡民性格，它们展现出来的原始质朴迷住了游客。安·拉德克里夫写道：“在融入这片湖区乡野时，没人不被那儿人民的至淳至朴所打动。”

155

后来的游客都有汉尼拔式的抱负，他们几乎都是徒步登上德文特山的。1799年8月5日，柯勒律治拿着笔记本，登上了斯科菲尔山（Scafell）：“现在，我是在一张非常漂亮的石桌上给你写信——现在的时间我想大概是两到三点，这肯定是第一封写于斯科菲尔山顶的信。”[④] 华兹华斯诗中人物非常厌烦这些轻浮的游客的拥入，令他特别震惊的是：

> 他们在一块突出的岩石上坐下，
> 手里拿着笔，膝盖上放着本子，
> （有人）边看边写，写了又看，
> 这期间我们可以走整整十二英里，

① 《绅士杂志》（*The Gentlemen's Magazine*），第22期（1752），第518页。
② 笛福，引自尼克尔森（N. Nicholson）的《湖区》（*The Lake District*, 1978），第25页。
③ 莫里斯·莫尔的《亨廷顿诸郡之旅》（“A Tour through the Counties of Huntingdon etc.”, 1792），曼切斯特查特汉姆图书馆（Chetham Library），手稿MS.Mun. A.2.34，第57页。
④ 1802年8月1—5日书信，参见《柯勒律治书信集》（*Coleridge: Letters*），第二卷，第450页。

或帮邻居收了一英亩玉米。[1]

从这个场景来看，很难判断游客当时是在画还是在写。不管怎样，他们似乎正按照托马斯·格雷的建议进行实地记录："在现场或者现场附近写下的只言片语，能够抵上一牛车的回忆。"[2]攀登斯科菲尔山、斯基多山（Skiddaw）和赫尔维林山（Helvellyn）是湖区旅游的一部分，就像在北威尔士旅游时要攀登斯诺登山或者凯德山一样。但征服山峰并不是其主要的吸引力。这段到坎伯兰和威斯特摩兰的如画美之旅的主要特色是湖区风景和罗伯特·骚塞所观察到的超绝的视觉效果：

这是一个明亮的黄昏，夕阳闪耀，朵朵白云静悬空中，空气停止了呼吸，湖面上没有一丝波浪、涟漪或者皱纹，就像一面巨大的镜子，映出湖岸、山峰、天空和云彩，如此生动，完全看不见水的模样。巨大的山口倒影水中，变成一个巨大的拱门。透过这个壮观的大门可见山峰间的长长山谷，在一座座山峰的簇拥之下向前延伸。这一切全都映在水面，远景与实景一样完美——山尽头孤立着的房子及烟囱冒出的轻烟——一切完全一样。倒影与实物首尾相接，很难分清二者的分界：现实从哪儿终结，意象从哪儿开始。我们站在湖边，天空、云彩和夕阳似乎都在我们脚下；我们俯首所看到的天空就像头顶上的天空一样神圣、一样美丽；而一列山峰则悬在两片天空之间，两行顶峰，一行在我们的脚下，一行则在我们的头顶，

湖面成为一面巨大的镜子（图50），这理所当然地成为了一些游客的迷恋之源，他们早已养成了寻找如画美的习惯：用克劳德镜观看自然美景。克劳德镜虽然改变、颠倒了风景，但它无法像湖面一样对它进行转化，让它变得异常壮观。不管怎样，便携式工具无论多大，都比不上一面湖镜。吉尔平指出：　156

① 《兄弟》，第6—10行。

② 1758年9月6日书信，参见《格雷书信》，第587页。

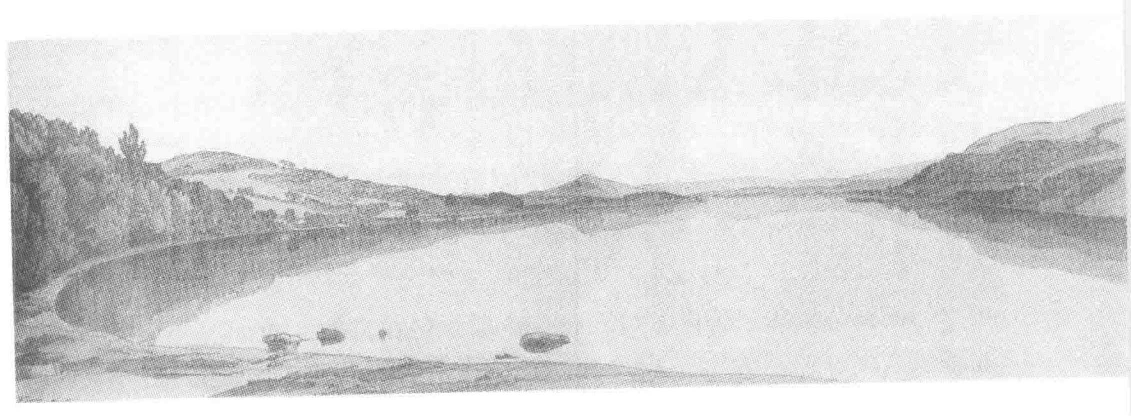


图 50. 弗朗西斯·唐恩,《温德米尔湖》,耶鲁英国艺术中心,保罗·梅伦收藏品。

> 如果一面几英寸长的人造镜子放在一扇门或一个窗口的对面,常常会有令人沉醉的映像;如果一块方圆好多里格[①]的地方变成了一面巨镜,四周全是大而美的景物,这景象该有多么壮观啊!

这就是湖区风景的巨大魅力,其价值,在吉尔平看来,"在于壮观,而非参差多态":

> 在那些壮美略逊的风景中,各种景物快速的、持续不断的出现很有必要,因为在这样的地方,小型美景可以轻易地被一览无遗,但眼前这样的景色需要凝视。这些丰富的自然巨卷,犹如名家之作,值得经常细品。

尽管壮观绝对重要,但与沉浸在"丰富巨卷"中的读者不同,画家还是希望在自己的风景画里加入一些富有生气的变化。基于此,吉尔平提醒他的读者注意这些巨大的自然镜面那诱人的脆弱:

> 当整个湖面一片寂静时,远处某个地方便会出现轻微的波动,没有什么很明显的原因,也许是一阵风。没有什么能感到这种波动,

① league,约为 3 英里或 3 海里。——译注

它轻轻蔓延，带着细腻的感觉，将那微微一颤传到半个湖面。

他认为正是这种“微微一颤”（tremulous shudder），而不是无瑕的镜面，赋予了湖面最佳的如画美效果：“它让画家有机会添加被拉长的光线和阴影，让湖水显得最富变化，最为清澈。”水面上的光效变化，尤其是那些大块的、间或插入土地中的水面光效变化，深深地吸引了初访奥斯湖的柯勒律治：

> 普雷斯峰（Placefell）往下一点，是大片静谧的银色，在它上面，是一层明亮的波纹，或飞舞着的微粒。阳光中的尘埃？飞旋的苍蝇？我该怎样描述那些全部融入银色的湖岸和水面，还有那栋房子：它的石瓦被雨水淋湿，在阳光下发着银光；它的影子探入水中，就像一根柱子，……湖中的两块巨石，……一块在阴暗的船道上几乎看不见，船道紧挨着那融化的银色；另一块离我较近，但它在黑暗的阴影中同样模糊不清。……这景色真是千变万化！从岸边射出道道光舌是多么的美啊！[①]

捕捉不断变化的光线，这种努力令人振奋。与之相比，很多如画美写景散文显得笨拙。柯勒律治的描写风格与18世纪的陈规相去甚远，更接近19世纪后期的发展——用图像性和文学性的语言对自然景色进行描述，更接近法国印象主义，或是杰拉德·曼利·霍普金斯（的“内景”（inscape）速记。吉尔平散文的构思讲究而审慎，即使是在他明显为景所动的时候。这与他多次强调的绘画构图、强调整体构图时的连贯性控制非常相似。但在柯勒律治的这一段话中，我们找不到任何大构图的感 158 觉。他对侧景或前景与背景之关系没有兴趣，他只喜欢稍纵即逝的光影效果。通过推翻形式句法以及连续使用明喻——“像一根柱子”（like a column）、“融化的银色”（melted silver）、“光舌”（tongues of light），他的

---

① 柯勒律治1799年11月笔记，引自柯本（K. Coburn）编辑的《塞缪尔·泰勒·柯勒律治笔记》（*The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*，1957），第一卷，第548—549页。

文章回应了“我该怎样表达”这一任务，因为他知道，它们中至少有一些击中了那个迷人的、难以捉摸的目标。

湖区风景同样富于气候性的参差多态。吉尔平曾指出，在这方面，英国胜过意大利，因为后者景深清透，总是一成不变：“我们的气候更恶劣，……尽逞多变之态；有些气候变化要比澄明之景还要美丽。”詹姆斯·克拉克的《湖区览胜》证实了这种独特的美：“云汽交融，缥缈空灵，千变万化，似有魔力相伴，这种作用赋予景物特别的韵致，超拔俗世的风貌。”

每个大湖都有自己的个性，接受过如画美教育的游客们已学会把它们同自己所熟悉的风景画三大师联系起来：克劳德、普桑（通常叫“杜埃”的那个）和罗萨。因此，如安·拉德克里夫所分析的一样，温德米尔湖的特色是“浩瀚、壮美、上湖区尤其壮观”；与康尼斯顿湖（Coniston）一样，它从容展开，没什么突兀的角度，湖边山陵弘阔，但不令人胆寒，这一切都使它非常适合克劳德“柔美、优雅”的笔触。威廉·哈钦森在他很受欢迎的《湖区远足》（1774）中指出，普桑绘画“堪能描摹奥斯湖的高贵”。通常奥斯湖被认为属于克劳德，温德米尔湖属于普桑，但说到德文特湖，人们的意见惊人地相似。它那迷人的野性和浪漫美只有萨尔瓦多·罗萨才能表现。这种分类相当于指导原则，有助于业余画家选择并描绘自己所看到的景色。

1778年，托马斯·威斯特的《湖区指南》（*Guide to the Lakes*）出版了，随之湖区如画美之旅逐渐正规化。1780年，肯德尔（Kendal）的一个校长对这本书进行了改写和增补。到世纪末，它一共出了七版。威斯特的目标读者主要是那些从事风景绘画这种“贵族艺术”的人，“英国的天才通过这种艺术与古希腊和当代罗马的天才竞争”。艺术家被请到湖区，沉浸“在大自然用最高级的色彩完成的高山风景之中，还有田园牧歌般的乡村风景，它们竞相展示出柔和的、原始的、浪漫的和崇高的美”。《湖区指南》把游客们带到湖边叫做“观景站”（Stations）的各个观景点。这些观景点都是更早时候来此旅行的游客——特别是托马斯·格雷、亚瑟·扬、约翰·布朗博士和约翰·达尔顿博士——所推崇的，最早以如画美

的笔法描述湖区印象的游客之中就有后两位。达尔顿写过一首描述白港（Whitehaven）矿井的诗歌，发表于1754年。在诗的末尾，他对白港审视了一番，记录了某处“惊奇和可爱”的场面如何呈现出“一种愉快而可怖的”景致。另一种描述则出自布朗博士的一封信，后来的游客经常引用，大概写于1753年，1767年部分发表。布朗同样集中描述德文特湖的风景，声称“只有克劳德、罗萨和普桑联手”才能真正展现它的美。布 159 朗的信通常被看成是对湖区浪漫的如画美的反应的第一个明确的证据，但我们也许会想起吉尔平在1748年的《斯托园园林对话》中对该地区如痴如醉的歌颂。

亚瑟·扬在1769年游览了湖区。与他其他旅行目的一样，他主要是为了记录英国“农业、制造业和人口的现状”。[①] 但我们将发现，他对德文特湖和温德米尔湖的评论表明，他对风景的美具有一种非常敏锐的、训练有素的眼光。同一年，格雷也来到湖区。1775年，他的旅行“日志”出版。吉尔平出生在卡莱尔（Carlisle）附近的斯卡尔比（Scaleby）。他的湖区之旅时间是1772年，但他的《湖区见闻》直到1786年才得到出版。

要追寻湖区如画美之旅，我会选择威斯特建议的最佳路线，从南边开始：

> 在这一路线上，湖泊排列更愉悦眼睛，更有助想象。湖景变化多端，时而令人心旷神怡，时而令人惊喜交加；从康尼斯顿湖的克劳德式的精致，到温德米尔湖的普桑式的壮丽，之后再到德文特湖，才能看见萨尔瓦多·罗萨的宏大、浪漫的构想。

莫克姆湾—康尼斯顿湖—温德米尔湖

从兰卡斯特（Lancaster）进入湖区，需要趁退潮时穿越莫克姆湾

① 亚瑟·扬，《英格兰北部六个月之旅》（*A Six Months Tour through the North of England*, 1770）。

（Morecambe Bay）沙滩。威廉·库金认为，这段经历“能够引发一系列关于崇高美的想象，胜过那些乡村雅景”。当马车缓慢驶过沙滩，游客无需按照威斯特的建议欣赏眼前慢慢展开的陆地风景，还有更动人心的美景可以期待，游客们可以放开自己的想象，想象这样的一个事实：几个小时之后，这一整片开阔的沙滩将被淹没于数英寻的深水之下。1795 年的一个早上，安·拉德克里夫进入了“这片广阔、荒凉的平地”，此时天色尚早，海上的薄雾还没有完全散尽：

> ……眼前这一切，如此崇高，如此有趣：浓厚的雾气开始移动，团团雾气逐渐拉长、翻卷、掠过水面，又逐渐消散，露出藏在自己的面纱背后的各种景物：渔夫们推着车、拉着网，小心翼翼地走在潮汐边缘；小船正从岸边起航；人的视野随着雾气的扩散在逐渐加大；大海本身逐渐淡入地平线，远处迷蒙的水面上浮现一面隐隐约约的船帆，一会儿在这里，一会儿到那里，左边开阔的沙滩极其荒芜，唯一的生机就是马背上的几个影影绰绰的骑手，他们正结队前往兰卡斯特，正沿着弯弯曲曲的水边骑行；还有一位健壮的渔民赶着车，正费力地涉过我们即将到达的水道。

这些描述掌控得非常好：拉德克里夫夫人的长句就像那厚重的雾气一样慢慢展开，准确地捕捉到了人物的行动，依次将他们引进渐渐扩大的风景之中，为其增添了“生机”。

160

威斯特线路上的第一个湖是康尼斯顿。在这里，他向游客推荐的三个特别的观景点沿着湖东岸排开。他认为观景点三的风景最美，它距布兰特伍德（Brantwood）南面大概有半英里：

> 首先穿过公共草地，草地右边有棵如画美紫杉，左边是伸进湖中的一座小小半岛，岛上一棵孤树，昂然向天；进入小树林，穿过一道门，跨过一座横跨小溪的桥，找到湖边的一块黑色岩石，在它附近你可以发现画家的最佳视点，看到绝美之景。

该绝美之景由下列景物构成：

> 远眺湖面，南端尽头的康尼斯顿大宅（Coniston-Hall）隐而不见，大宅后面则是耕地，一道瀑布夹在两堆岩石之间，吸引了我们的目光，它从群山的怀抱之中倾泻而来。

这几乎是一条直线，一路伸向背景深处，经过中景一座掩藏林中的古老大宅，之后是地势渐高的草地，草地后面是岩石突起，瀑布（可能来自约三英里外的列文湖），最后继续向上，向前，一直进入康尼斯顿山的"怀抱"。从这个角度看，只有一个侧景进入画面："右边……是山岩斜坡，长满树木，[经过布兰特伍德的] 小路蜿蜒而上。""近前景"是广阔的湖水；而在远景深处，"在直接映入眼中的群山身后，威斯特摩兰山峰高耸入云"。

从这段典型的观景点介绍中，我们可以看到，威斯特真正关心的不是要激发人的情感，而是要描述地貌。依据他的写景，很难看出此景为什么这么美，但我们知道它包含了所有的如画美成分，而且恰如其分：几乎隐身的古建筑、牧歌式的田野、雄伟的山峰、活泼的瀑布和平静的湖面。威斯特把康尼斯顿湖归类在"克劳德精致的笔触"之内，他对这些观景点的选择似乎也反映了这种联系。他描述的湖景既有优美又有如画美，但缺少崇高美的惊奇或恐怖：山峰"险峻、陡峭，但没有凸出的危崖、外悬的岩石或下垂的绝壁"。这些景物即将与其他湖泊一起出现，而我们看到的风景也将愈加扣人心弦。

康尼斯顿—温德米尔湖旅程包括艾斯维特湖（Esthwaite Water）。这是一个很小的湖，在安·拉德克里夫的眼中，它"悄然滑过欢乐之地宁静私密的空间；岸边草地漂亮至极，树林幽美至极，湖面上弥漫着一种宁静隐逸的气氛"。华兹华斯最早的地貌诗，标题就是《艾斯维特谷》（*The Vale of Esthwaite*），模仿的是弥尔顿的《沉思颂》："我经常独自徘徊在艾

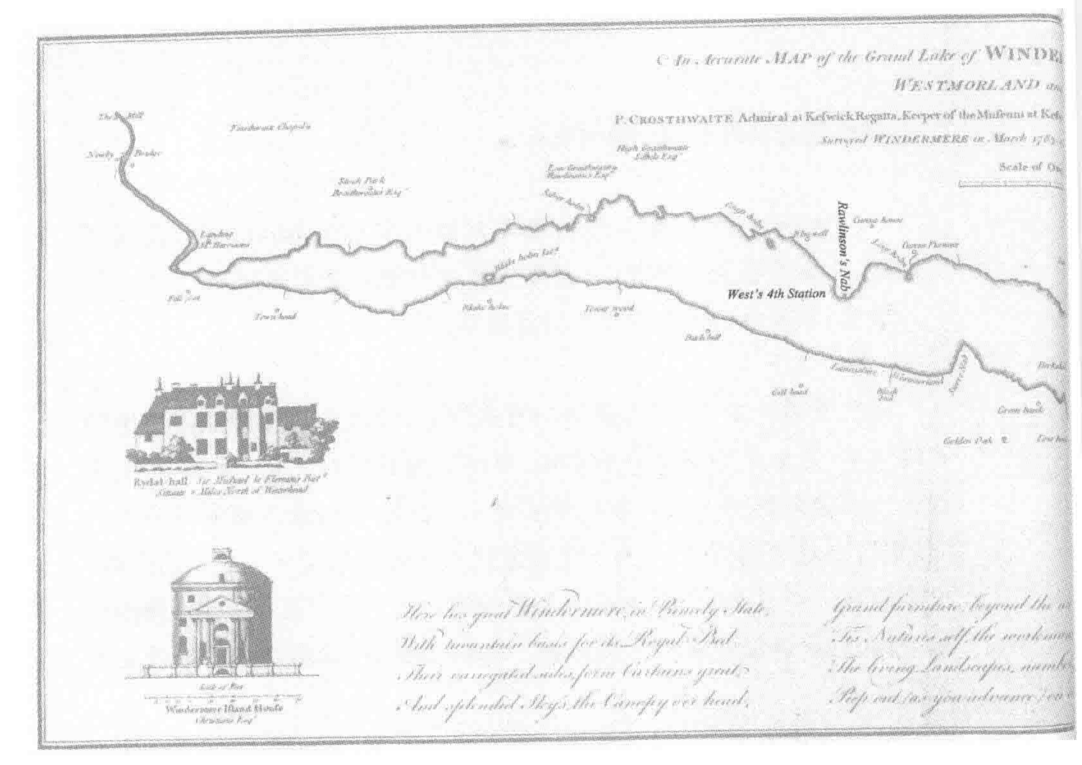


图 51. P. 克罗斯维特，《温德米尔湖地图》（*Map of Windermere*, 1783），此图展示了威斯特的五个观景点，鸽屋，格拉斯米尔。

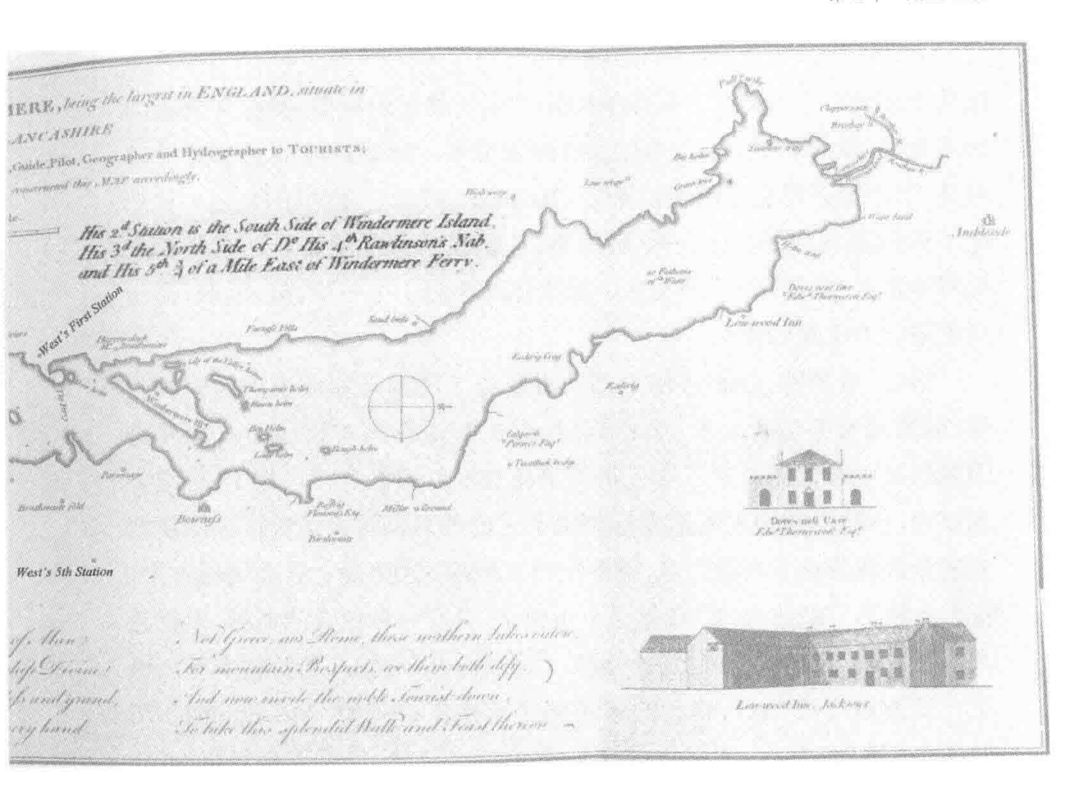
斯维特［溪流］/我的灵魂感受到了神秘的梦境。"① 这首诗把各种情绪和场景混杂在一起，带有一种挥之不去、非常强烈的"墓园派"感觉主义（sensationalism），似乎要与艾斯维特的宁静形成鲜明的对比。湖的北面就是鹰岬小镇（Hawkshead）："它有乳白色的塔楼、几处小房子和小树林，全都向这边延伸过来，这一切，加上枝繁叶茂的树木和山峰，组成了画家笔下最为完美的构图。"②

161

温德米尔湖是湖区面积最大的一个，无法一眼总揽全景，因此，观景点的选择非常重要。威斯特推荐了五处（图 51）：一处是最大湖心岛贝

① 威廉·华兹华斯，《艾斯维特谷》（*Vale of Esthwaite*），第 2 节，第 75—76 行。

② 斯特宾·萧，《1787 年从伦敦到苏格兰西部高地之旅，包括到威斯特摩兰和坎伯兰湖区的远足》（*A Tour, in 1787, from London, to the Western Highlands of Scotland, Including Excursions to the Lakes of Westmoreland and Cumberland*, 1788），第 67 页。



尔岛（Belle Isle）的各个端点，一处位于洛林森岬角（Rawlinson's Nab）（湖的南部的一处岬角），一处在西边的渡口小屋背后，第五处在波尼斯（Bawness）背后的山上，从那里可以总揽全景。詹姆斯·克拉克又推荐另一视景，就在西部岸边某个点上，在高雷湾（High Wray Bay）往下一点：

> 这里地势很低，但又不是太低：我曾在这里画过一幅画（现在已经找不到了），就在我画草图的时候，同伴中有人开了一枪。湖湾非常地宁静，我看到一缕轻烟慢慢上升，悬在半山腰，效果非常美。

吉尔平也非常喜欢泛舟湖上欣赏风景，但他发现很难把所见之景与如画美原则调和起来。侧景要么太庞大、太厚重，要么太凌乱、太琐屑。对接近湖中心的某个点所看到的湖的北端风景，吉尔平的结论是它“有

趣甚于如画”，太开阔了，不适合入画：“但它展示的许多景物，如果作为远景来用，就有着纯粹的如画美，给画家提供了研究山峰的大量题材。”但是，当小船靠近北岸的布拉雷河（Brathay）河口时，这里的景色让他想起了伯格汉姆（Berghem）的画：草地、牛群及背景前的岩石，“通常都表现得非常朴实、简洁，几乎没有一丝变化的色彩，……牛群的笔触，显示出无限的力量和精神”。

格雷、威斯特、扬和吉尔平都认真区分了高视点和低视点之间的差异，前者通常不适合画家，后者（克拉克提醒说不能太低）相反，主要是因为画家可以把握前景。这正是贝尔岛观景点的优势。自从18世纪中期以来，小岛不同的主人都充分利用了它的地理位置。扬曾在波尼斯背后的全景观景点上鸟瞰全岛，赞不绝口。他注意到“岛上表面高低不平，极富如画美”，湖边农舍“背靠一个小树林，具有一种单纯的典雅，堪比意大利波罗密岛（Borome）上的宫殿”。[①] 然而，几年之后，当哈钦森登岛做了一番细察之后，他被新近的小岛买主英格里希先生（Mr. English）所做的“改进”吓坏了。“岛主建了方方正正的花园、栽了果树篱笆（fruit walls）”，还计划修一栋豪宅（豪宅的布局，见卷首插画）。哈钦森断言，每个对温德米尔的自然美景深有感觉的游客看到“一栋荷兰市长的宫殿矗立在这里，或看到一个卷心菜菜园……正正方方，有棱有角”，都会非常反感。但是，克拉克和格兰特抗议道：岛主为什么不能享受直接在自己的花园里种菜的便利，非得每次都坐船到陆地去买呢？“地面设计不能只为讨好吉尔平或其他在乡野旅行、充满幻想的游客。”这句抗议无可非议，只要人们意识到，某种程度上，从经济的角度看，居民们过得舒适与否取决于他们是否满足了画境游游客的趣味。克拉克认为，贝尔岛上的这些“改进”带来了变化和对比，实际上提升了小岛的远景效果。

164

英格里希先生的豪宅本来是为总揽湖景而设计的，但竣工之后，却使很多游客大倒胃口。威廉·盖尔抱怨道：“只需再来一点绿色颜料和一张小种茶（Souchong）或精选熙春茶（Hyson）的标签，它就完全像一只

① 扬，《英格兰北部六个月之旅》，第三卷，第187页。

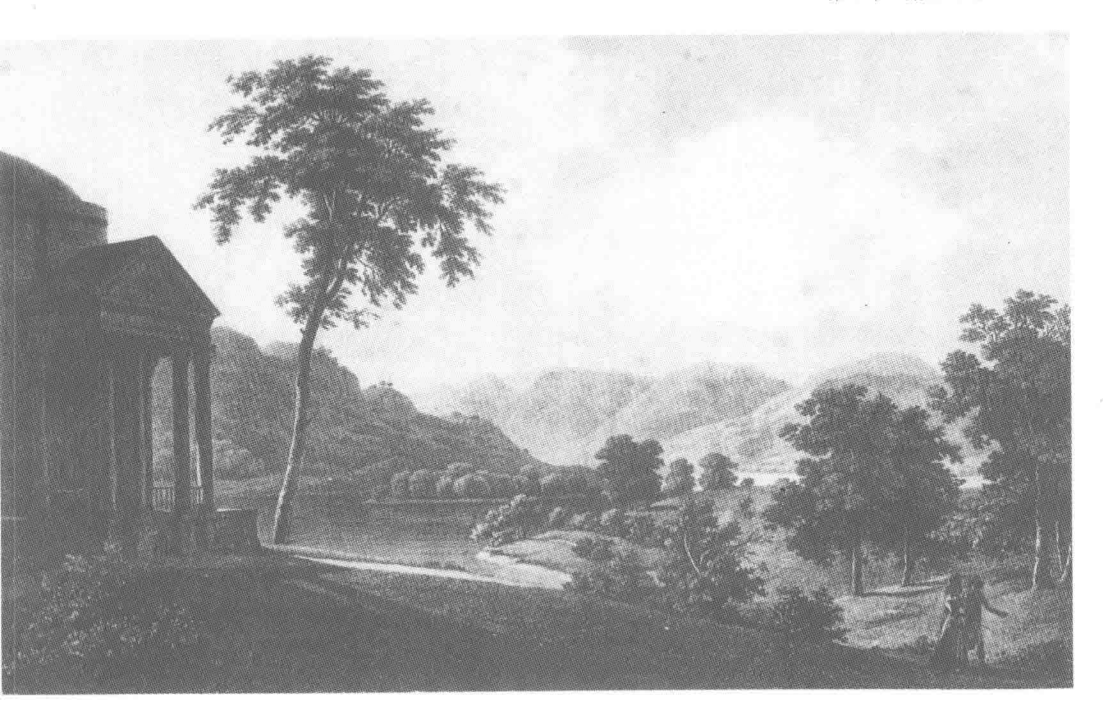


图 52. 约翰·"沃维克"·史密斯,《贝尔岛旅馆》,选自《坎伯兰湖区景色》(1791—1795),大英图书馆,伦敦。

巨大的商店茶叶罐。"[1]但经过史密斯的画笔,它宛如克劳德式的神庙,矗立于美景之中,气度庄严(图 52)。当克拉克还在编撰他的《湖区览胜》时,小岛的新主人约翰·克里斯蒂安·科文正忙着推倒那些规整的花园。托马斯·怀特负责的新设计很明显地反映了如画美的欣赏趣味。1816 年,霍恩写道:"已故的渊博而善良的吉尔平,如果能看见现在这所可爱的住宅,他一定会心存感激地发现:他曾灵巧勾勒出的总体布局,以及他所期望的改进都已经付诸实践,令人满意至极。"[2]

温德米尔湖最有名的观景点是威斯特的第一个观景点,就在西岸渡 165

① 威廉·盖尔,《1797 年湖区之旅》(*A Tour in the Lakes, Made in 1797*, ed. William Rollinson, 泰恩河岸的纽卡斯尔,1968),第 11 页。

② 霍恩,《兰开夏郡、威斯特摩兰和坎伯兰湖区:在根据 R.A. 约瑟夫·法灵顿画作制成的四十八幅版画中有生动描绘》(*The Lakes of Lancashire, Westermoreland and Cumberland; delineated in Forty-three Engravings, from Drawings by Joseph Farington, R. A.*, 1816),第 11 页。

口上面。根据威斯特的描述，这个点的最大优势是：在这里几乎能将整个湖尽收眼底：

> 这儿的美景大气磅礴，在它的北面，湖水浩浩荡荡，流向左右两边，粼粼水波盈满眼际；在你所站的地方的西边，连绵群山隔断湖水，傲然挺立的山峰生长着茂盛的树木、灌木丛和粗粝的植被，灰色的岩石间杂其间，与深绿的紫杉和冬青相映成辉。东边的风景优美、宏伟、崇高，与此形成鲜明的对比。

在格雷游览温德米尔湖的时候，这个观景点已经脍炙人口了。很多后来的作家都讲过这个故事：为了把第一眼美景留给自己的克劳德镜，从波尼斯坐船穿过湖面的时候，格雷一直蒙着眼睛。[1] 晚年的华兹华斯承认，年少的自己特别中意这个观景点，从这里“可以看到下面的各个小岛以及环绕其间的湖水”。[2] 壮观的侧景、中景处的浩浩汤汤、再加上观景点四周的景色，完全就是一幅美图。威斯特写道，在这个观景点，“树木的作用只有一个，那就是充当画面的前景，分割湖水”。由于温德米尔湖的面积太大，画家们很难找到恰当的前景。威廉·格林明确地点破这一难题，他的湖景画在1810年刻蚀出版：

166

> ……尽管自然状态的温德米尔湖各处远景都很精致，但其距离过于遥远，结果就是构成景深的线条过于单调，因此需要借其他景物来打坏这种单调，改进想要画出的风景的效果。[3]

我们再次注意到了“改进”（improve）这个词的使用，因为格林正在纸上调整构图，这与风景园林师调整大片庄园如出一辙。因此，当格林

---

① 这件有名的逸事可参见克拉克的《览胜》第143页和格兰特的《日志》第256页。

② 参见罗伯特·沃夫（Robert Woof）和彼得·比克纳尔（Peter Bicknell），《发现湖区，1750—1810》（*The Discovery of the Lake District 1750—1810*, 1982），第43—44页。

③ 威廉·格林，《六十幅自然画作综述》（*A Description of Sixty Studies from Nature*, 1810），第19页。



图 53. 约翰·唐曼,《克莱夫观景点》(1812),维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

在温德米尔湖上取景的时候,他的态度相当坦诚:“左边的树取自右边的一排树篱,这是为了构图完整。”

因此,威斯特是怀着深思熟虑,才将这里选作第一个观景点。他的判断很准:其地势稍高。如果稍低一些,更靠近湖边,就会被渡口外的列岛挡住部分视线。有人尝试另辟蹊径,想在这一观景点的上方再找到一个观景点,但“终归徒劳;令人眩晕的高度只会给这里的景色增添恐怖,使之失去原先的柔和之美”。[①] 本地地主威廉·布雷兹维特牧师在这里建了一座八角形的“欢乐屋”(pleasure-house),它后来变成一座带有城垛的两层消夏别墅,在图 53 中,透过树梢上方可以窥见该别墅遗址。[②] 通往别墅的小路从湖边开始,穿过一个新哥特式拱门,沿着山边盘旋而上。一路向上攀登的游客大部分时间都在背对着湖面,直到抵达别墅背后,其黑暗、半圆形的设计别有用意,那就是要挡住游客的视线。一段狭窄楼梯把游客引到楼上房间:(房间分为上下两层),下层住着看护人兼向导;上层很漂亮,是个观景台,布置着肯德尔大理石壁炉架和一些精美的

① 斯特宾·萧,《1787 年从伦敦到苏格兰西部高地之旅,包括到威斯特摩兰和坎伯兰湖区的远足》,第 68 页。

② 参见约翰·默多克,《发现湖区》(*The Discovery of the Lake District*, 1984),第 31 页。

桌椅。[①] 其向湖的一面有三面窗户，从每个窗口望出去，都可看到威斯特推荐的三处湖景之一：

……我们站在窗边欣赏美景，此时有希腊伊奥利亚（Eolian）竖琴响起，音调质朴，与湖景给我们的印象完美地融合在一起……[②]

1802年，罗伯特·骚塞登楼赏景，他发现这里自然的如画美得到了进一步的改进：

房间里挂满了画，全是英国和其他国家最美的类似风景，但没有一幅美过我们眼前的真景。窗户四边镶着涂色玻璃，透过它们，美景镀上金色阳光，或霜白，或美妙的紫色。

就这样，全部景色都得到控制，并被置入如画美构图，被四方形的窗口或前景中的树木框定，涂色玻璃则引出了参差多态的主色调。

温德米尔湖阔远的景深虽然给画家带来了麻烦，迫使他创造一些前景树木、草丛以打破浩瀚水面造成的单调，但它却以独特的方式强化了人们对宏大美景（grand scenery）的浪漫体验。以一个站在温德米尔湖边的人为例，此时，人的视线无阻无碍，径直看到对岸，无论其视力有多好也会轻度失焦，而对岸景物已变得柔和。当景物淡入远景之中，人是找不到高清的前景来作为起点以便调整自己的焦点的。对于这样的体验，"敏感"的游客可以如此表达：严酷的现实是不会马上就以明显的形式表现出来的，前景中若无茅舍，若无扶疏虬柯，游客的眼光就会直接投向远处柔和的景物，而远景中的茅舍不过是些整洁的点，树木不过是些软塌塌的团。简言之，没有前景就无法介入观景者投射在模糊易变的景物之上的浪漫的理想化想象。格兰特精彩地描述了这种体验，当时

① 詹姆斯·普兰姆特，《记叙》（"Narrative"），剑桥大学图书馆，手稿 MS.Add.5815，第 288 页。

② W. G. 马顿，《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》（"A Sketch of a Tour from London to the Lakes made in the Summer of the year 1799"），大英图书馆，手稿MS.32,442，第一卷，第30页。

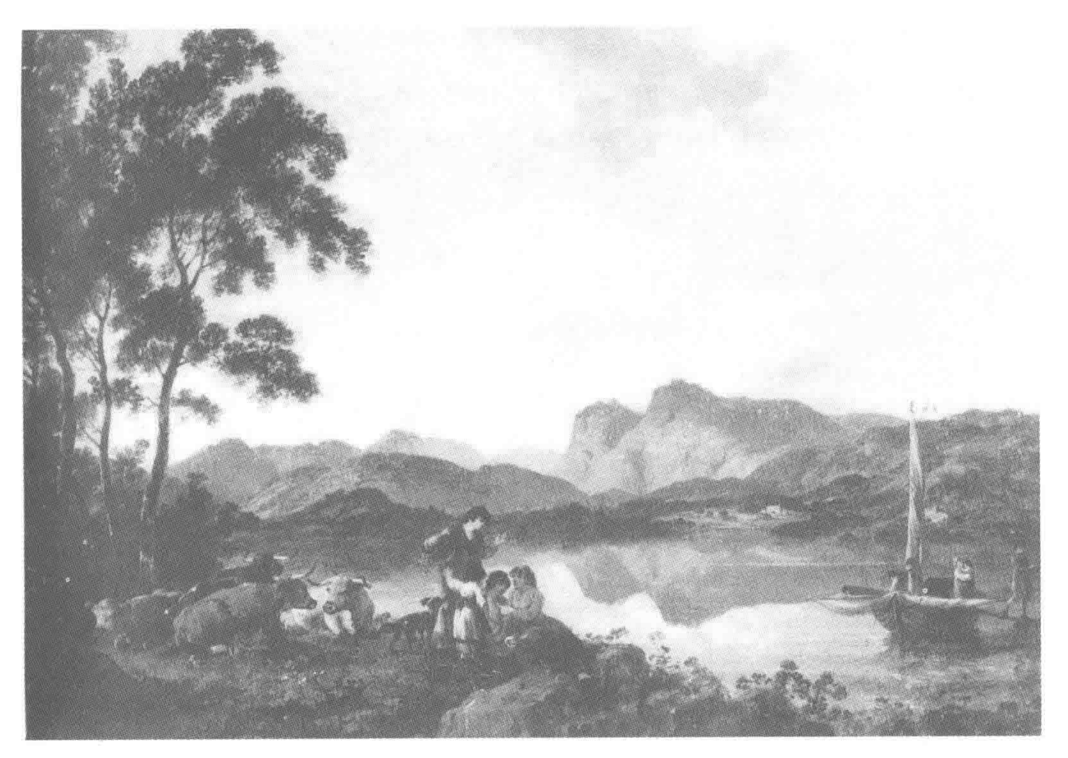


图 54. J. C. 伊贝特森，《从络伍德看朗代尔山峰》约 1800—1806），耶鲁英国艺术中心，保罗·梅伦收藏品。

他正在络伍德旅馆远眺温德米尔湖，那里没有任何岛屿切断他的视线（图 54）：

> 对岸……距离恰当，刚好突显了所有景物美点，粗粝的线条变得柔和，或被隐藏起来。现实中多石难走的道路此时在两边黑色树木的映衬下就像一些起伏的白线。一座别墅，近看既清冷又空旷，此时却缩成了一座方尖塔，或像一个翠绿的土墩；一座茅舍被裹在雾气之中，犹如水中仙女坐在湖边，而一处穷人的小村则变成了一个白点，点缀在山脊上。

“距离提升美感”，托马斯·坎贝尔在《希望的愉悦》（*The Pleasures of Hope*，1799）中写道。他遵循的是风景寓意诗的悠久传统，即作为游客

的诗人要指出远景所包含的道德寓意。约翰·戴耶站在自己的格龙珈山上，俯瞰桃伊河谷中那些细小的树篱、“草地上的条纹”以及那些似乎一步就能跨过的溪流：

> 因此，透过骗人的希望之镜，
> 我们看错了未来的模样：
> 山峰笼罩在斑斓的云彩中
> 柔美而漂亮，
> 但是，
> 一旦渐行渐近，
> 但见荒芜、阴暗、粗犷。①

格兰特结束对温德米尔湖各种远景的沉思后，发出这样的感叹：“希望就是这样，跟年轻时的幻想一样；一旦走近，灿烂幻境破灭，连同所有的美好梦想。”

安布塞德—莱达尔—格拉斯米尔—凯斯维克湖

在安布塞德的温德米尔湖口，彭南特注意到“人们的面容开始发生变化，尤其是女性；脸开始变成方形，颧骨开始突出，似乎在提示我正靠近英国北部地区”。② 随着游客的拥入，安布塞德迅速地发展起来。1799年，詹姆斯·普兰姆特再次回到了两年前自己曾经住过的旅馆，高涨的物价令他目瞪口呆。③ 他把这种变化归咎于那些富裕奢侈的伦敦佬，他们大驾光临，仍然想要各种舒适条件，随时按伦敦价格付钱。他赞同吉尔平的观点，认为对于当地人的腐化，游客难辞其咎：“（游客）带给他们之前未曾知道的享乐和餍足的趣味，激发他们对家乡的不满，污染了他们

171

① 约翰·戴耶，《格龙珈山》，第121—126行。

② 托马斯·彭南特，《1772年苏格兰之旅……》[*A Tour in Scotland* (…) *1772*, 1774]，第二卷，第36页。

③ 普兰姆特，《记叙》，第274—276页。

的本真和勤劳，教唆他们学会了偷懒和欺骗。”

华兹华斯写道：“安布塞德与凯斯维克湖之间的道路，两边的景色饶有趣致，鲜有别处乡村能比。”[1] 他一生中的大部分时间都是在这一带的湖区度过（图 55）。第一站就是莱达尔别墅（Rydal Hall），就在安布塞德上边一英里多的地方，它是迈克尔·勒·弗莱明（Michael le Fleming）先生（莱达尔的第四位准男爵）的别墅。他的庄园里有两处漂亮的瀑布，就在莱达尔溪（Rydal Beck）上，道路蜿蜒通向瀑布，路边有长椅，还有一座夏屋。两处瀑布中，上游的那个更大一些，其所处位置极其开阔，颇合如画美趣味。一个炎日当空的中午，约瑟夫·摩曼与同伴来到莱达尔，他们漫步在林荫路上，用克劳德镜赏景，倍感有趣，“柔和的色调缓和了刺眼的阳光”。[2]

下游的那个全然是理想的美景，既浪漫又如画，无需动用镜片以增其美（图 56）。把这处美景带进公众视野里的是威廉·梅森，他是格雷《回忆录》的编辑。在给格雷湖区旅游日志所做的一个脚注中，他写道：

> 在这里，大自然就像一位微缩画画家，微缩了她通常最大尺度的创造，一切都得到惟妙惟肖的再现，每一部分都很考究，一泓瀑水虽然没有嶙峋岩石，没有屈曲的虬枝探出岩壁，但仍有如画美的意味。溪水中间，一股细流从一处颜色最深的岩石裂缝中直泻而下，形成的光影效果美不可言。此景就是浑然天成的剧院布景，只需移入一张尺幅相宜的画布，就可以直接拿到歌剧院里挂出来。[3]

这一美景几乎可以原样复制到画布上，这是它能列入如画美的资格

---

① 华兹华斯，《湖区旅游指南》（*Guide to the Lakes*），第 11—12 页。

② 约瑟夫·摩曼，《苏格兰高地和英国湖区之旅》（*An Excursion to the Highlands of Scotland, and the English Lakes*, 1805），第 235 页。

③ 威廉·梅森编辑，《格雷先生的诗歌，前面附有关于其生平和写作的加快性文字》（1775），第 366 页注释。



图 55. 弗朗西斯•唐恩，《莱达尔湖》（1786），维多利亚和阿尔伯特博物馆，伦敦。

图 56. 德比郡的约瑟夫•赖特，《莱达尔瀑布》，德比美术馆，德比。

之一。另一个是它所处的位置比较阴暗。对此吉尔平给予了热情洋溢的描述，他写道："每个真正如画美的风景再现，阴影应该大大超过亮光。"阴影与瀑布声交织，"非常有利于思考，容易引发一种哲学式的忧郁"。格兰特特别欣赏这一美景的构成方式，因其所有元素"紧紧相扣，以对抗那道侵入的亮光"。这与上游的瀑布完全不同。这些元素包括一座横跨瀑布上方小溪的简朴的小桥。桥上不时有行人和牲畜经过，恰好为美景增色。科博尔德夫人尤其喜爱这座小桥，"如果我是个风景画家，我要把它画进风景，因为它的样子还保持着牧歌时代的简朴"。[①] 一旦游客找到了自己的观瀑点，就得破费一笔，雇请迈克尔爵士的一个劳力，要他在恰当的时候过桥，且一定得以悠然的方式。实际上，要完成这幅如画美大赏，游客们只能碰运气。约瑟夫·巴德华斯就很幸运："我正写着呢，恰好有人走过桥面，他穿着节日服装，肩扛耙子，手提石瓶，阴影之中，他的身形和衣着都异常鲜明，我永远忘不了那一形象。" 172

迈克尔爵士精心安排，引导第一次来看瀑布的游客：

> ……一个小女孩带着我们绕过房子，沿着一条蜿蜒小路穿过一处简朴的园圃，走到一座简陋的小屋面前。小屋由灰色的石头砌成，未用黏土糊缝。就在房门被推开的一刹那，一挂瀑布透过窗户跃至眼前，似乎是经仙女之手点化而成。[②]

这个17世纪的"人工洞室"[③]（grotto）内部很暗，与笼罩在整个瀑景之上的绿色调亮光形成了鲜明的对比。巨大的窗户变成了瀑布本身的完美画框，给人以这样一种感觉：在这里，大自然调整自身以适应艺术，

① 科博尔德夫人，《湖区之旅》（"Tours in the Lake District"），1795年大英图书馆手稿，Add. MS.19,203。

② 无名氏，1786年的《威斯特摩兰和坎伯兰旅行日记》，选自《地志学者》第一卷（*Topographer* I, 1790），序言第15页。

③ 参见布莱克·泰森（Blake Tyson）的《1668—1669年的威斯特摩兰莱达尔洞》（*The Rydal Grotto, Westmoreland 1668—1669*），选自《古代遗迹协会会报》（*Transactions of Ancient Monuments Society*）新丛书第24期（1980）。

结果完全满足了如画美的趣味。等到华兹华斯在诗歌中把它神圣化的时候，这里已经成了一处名胜。华兹华斯把它比作古典世界里最著名的溪流之一，即贺拉斯的“班杜西亚泉”（fons Bandusiae），后者就位于他的萨宾农场（Sabine farm）附近。在《黄昏漫步》（*An Evening Walk*）中，诗人来到一处小瀑布边躲避正午炽热的阳光：

远处，沿着狭长的溪边，
喧闹的水边有老树虬根盘旋，
视线停留在一座隐蔽的小桥上
一半是灰色岩石，一半是青藤缠绕；
桥上忧伤的少年，俯身溪水
马车已经远去。[①]

华兹华斯的这段写景融合了多种如画美的传统元素：眼睛沿着一处景物移动、缠满青藤的小桥、沉浸在思绪中的“忧伤少年”。它在很多方面都是递进式的，是一段典型化的写景，但写的却是一个真实的地方。华兹华斯对它非常熟悉，这点可从他给这段诗所加的脚注、一段地形说明文字看出，而他的读者，只要到过湖区，马上就会想起它来。当他最终在莱达尔山附近安居下来时，这些瀑布自然而然地变成了诗人象征意义的班杜西亚泉。此时，华兹华斯自己已然成为了湖区之旅的景物之一。游客在经过莱达尔湖时就可以夸口：“我们偶遇了华兹华斯先生（《抒情歌谣集》的作者），他正和几个家人在路边散步。”[②]

华兹华斯是从格拉斯米尔搬到莱达尔山的。在《家在格拉斯米尔》（*Home at Grasmere*）这首诗中，他描述了自己与格拉斯米尔河谷的初

---

① 威廉·华兹华斯，《黄昏漫步》（*An Evening Walk*），第66—71行（引自1849年版）。“忧伤的少年”这个细节增添于1794年。

② 无名氏，《从约克前往爱丁堡、返回时路经坎伯兰和威斯特摩兰数个湖泊的远足笔记》（“Notes of an Excursion from York to Edingburgh & return by a few of the Lakes in Cumberland & Westmoreland”, 1817），苏格兰国家图书馆手稿，MS.Acc.6793。

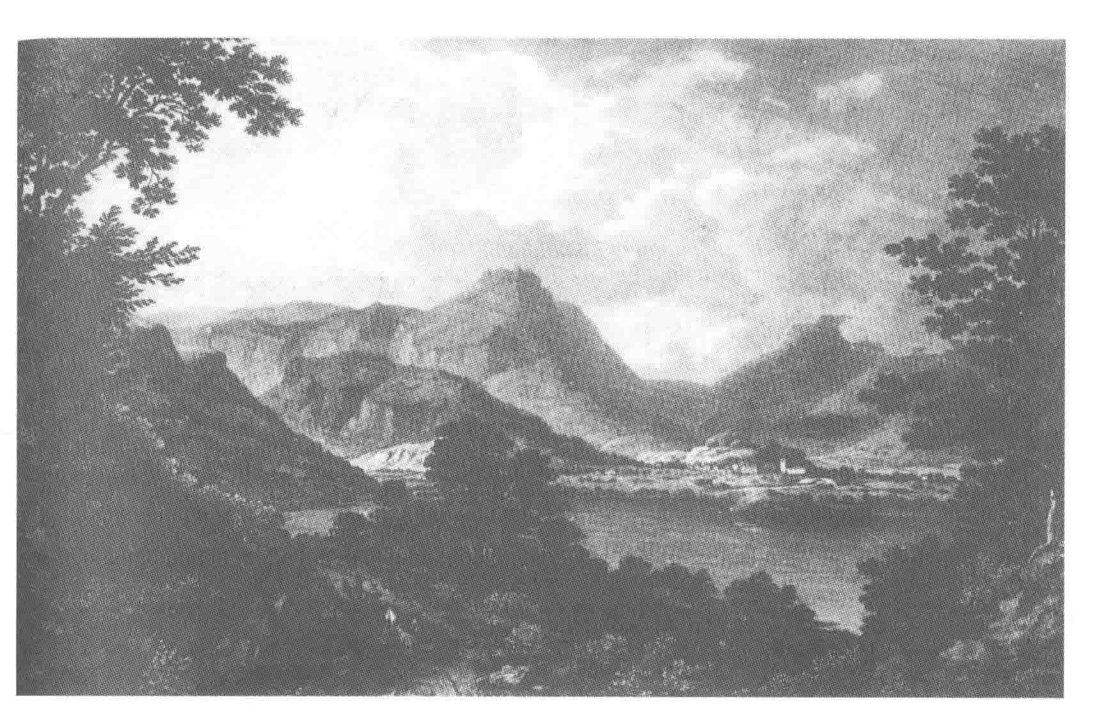


图 57. 约翰·"沃维克"·史密斯,《格拉斯米尔湖》,选自《坎伯兰湖区景色》(1791—1795);这处风景取自红岸观景点附近,大英图书馆,伦敦。

遇,以及在那里安家及其他对它的日渐深厚的爱。这首诗追溯了他对风景的日渐成熟的感觉,首先是他的初次旅行体验,那时他还是个学生,是 173 在红岸[①](Red Bank)欣赏的风景。这个观景点位于威斯特推荐的湖的南面(图 57):

> 他站着那儿赏景,柔美、青葱,
> 眼前一切,云青青兮水澹澹
> 下有深谷不见底,上有高峰惊层巅。[②]

① 红岸的确定参见罗伯特·沃夫(Robert Woof)与彼得·比克内尔(Peter Bicknell)的《发现湖区》(*The Discovery of the Lake District*),第 9—11 页。

② 威廉·华兹华斯,《家住格拉斯米尔》("Home at Grasmere"),第 19—21 行。

这个观景点被公认地势适中，既不是鸟瞰式的取景也不是很低的视点。但一旦华兹华斯与河谷变得相亲相知，写景就让位于他对此处风景的神秘感知。他不得不努力寻找合适的词语来表达此处的风景："大地与天空相融的圣洁。"

首批游客陶醉于格拉斯米尔这处"艺术曾试图模仿的最迷人的风景之一"，他们之中就有格雷。从面向红岸的河谷一侧即顿梅尔高岗（Dunmail Raise），他第一次看到格拉斯米尔。他喜欢它"斜坡上的围场、麦田、青青草地，绿宝石一般……宽敞的农舍……四周有古老的树木环绕。我们爬上半山坡，在那里发现了一排峭壁，参差错列，此景臻于完美"。[①] 威廉·马顿博士在参观河谷时想到了这段写景，大加赞赏，但他发现这里的垦殖远远多于大部分的湖泊地区，"因此，在喜欢如画美的人眼中，它也许就没有那么令人兴奋了"。[②] 而令格雷高兴的是，这片"毋庸置疑的小天堂"还没有被任何"花哨的绅士别墅"所侵扰。但别墅终究要出现；因为"湖区热"带来的后果之一就是土地被购买、公用地被圈占，用于修建可以揽尽美景的别墅。别墅的设计、所用的材料和所处的位置都与当地人幽静的农场和村舍形成了强烈的对比。我们知道，当地人不甚耐烦，也不甚理解"风景"的新趣味。格雷讲了一个事例，颇能说明这种隔阂。当时，他正穿过格拉斯米尔一路北行：

174

> 我们遇到了一个贫穷、粗野的乡下农夫，他只关心收成和健康，不在乎什么崇高美和优美。他跟我们说起了一个叫奥利弗的人，他最近在格拉斯米尔湖边买下一块很好的地，在上面盖了一座小房子，位置极佳。"先生，他出价太高了；如果是我，我会买下另外一块地，就在山中，价钱一样，价值却会翻倍；但奥利弗先生又干净又清爽，那种雅人儿，他认为看着水从山上流下是件乐事，在我看来，那就是一股大水，没有什么意思。"他发出一声冷笑，"他花了那么多钱，得到的就是这个。"

---

① 1770 年 2 月 3 日信件，参见《格雷书信》，第 1098—1099 页。

② W. G. 马顿，《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》，第 37 页。

这个村民的轻蔑态度与叙述者自己的不相上下。他们似乎属于两个完全不同的世界；或者说，他们虽然住在同一个世界，但却用截然相反的价值判断。格雷站在湖边欣赏格拉斯米尔，七十五年之后，华兹华斯怒气冲冲地写信给《晨报》（*Morning Post*）的编辑，重新唤起了他的前辈的精神：

> 诗人如果现在还活着，他该怎样为铁路可能的入侵而悲叹呢？它划破地面、横七竖八、发出机器噪音、吐出黑烟、带来一群群寻欢作乐的人，他们大都认为自己如此远道飞速赶来参观乡村的速度还不够快。[1]

新居民选择湖区，主要是出于审美和休闲的原因，但某种程度上，他们的新财富肯定有助于经济萧条的湖区：本地商店得到惠顾，本地劳力受雇修建他们的"花哨的别墅"。很多房主都是从北方城市过来的暴发户实业家，欠发达的绿色风景对他们具有很大的诱惑力。我们可能会感到庆幸：工业革命入侵乡村风景，大都只是在国内进行。对湖区而言，蒸汽动力的发明正是时候，这里的水力和其他资源相当丰富，换在别处，它会成为价值极高的工业发展地。

出了格拉斯米尔，道路在接近坎伯兰和威斯特摩兰之间的分界线时陡然抬升，进入了荒凉而壮观的高山地区。景色变化促使吉尔平去区分"群山景色"（scene of mountains）和"高山景色"（mountain scene）。前者使人看见的是乱山相拥，画家需要通过"想象组合"（imaginary combinations）把它们组成图画。而在"高山景色"中，大自然本身已经完成了这些美丽的"组合"。从凯斯维克出发，六英里的路标处就有一处著名的高山景色，在这里，道路从瑟尔米尔（Thirlmere）经"大转弯"拐向内陆，向下朝着圣约翰河谷（St. John's Vale）一路延伸，背景是鞍背山（Saddleback）。这条道路沿着瑟尔米尔湖（Thirlmere）延伸，右侧是傲 175

① 威廉·华兹华斯（参见前文第206页注释②），第162—163页。

然扬起的赫尔维林山，即将出现的崇高风景让游客们紧张不已。哈钦森喜欢的是陆续出现的田园风光，它们使人想到乡村的淳朴、隐逸和爱：

> 这些景物不仅仅是在想象中闪过而已，因为在这个幽静的河谷中，我们碰见了一个本地少女，她风华正茂、单纯、美丽；单纯使她显得羞怯，使人无法看到她低垂的目光；当她发现把自己叫住的是两个陌生人时，少女的疑惧令她满面羞红；她把目光投到我们身上，尽管只是一瞬间，但它们单纯至极，毫无做作，并夹杂着一丝迷惑，完全把我们迷住了；她的双唇表明了她的疑惧，甜美的疑惧，在它们后面是雪白的牙齿；她饱满的额头上随意地飘着几缕赤褐色的头发；她的身材清秀，就像大自然本身一样从容、典雅。……我的同伴在狂喜之下抽出自己的铅笔，开始绘画，但少女的焦急显而易见，她的困窘可爱至极，我们不忍心把她留住，只好极不情愿地让她走开。

这样的乡村美女对寻找如画美的游客具有很大的吸引力，尤其是当她们看起来与传统田园诗中标准牧羊女的形象相符的时候。湖区最有名的美女是玛丽·罗宾逊，她是巴特米尔（Buttermere）村旅店主的女儿。1792 年约瑟夫·巴德华斯的《湖区漫步十四天》的出版使这个不幸的女孩遐迩闻名。[①] 从那时起，玛丽便成了如画美之旅的一部分，直到她被当时化名为“亚历山大·奥古斯都·霍普阁下”（the Hon. Alexander Augustus Hope）的骗子约翰·哈特菲尔德（John Hatfield）的魅力所蛊惑，最后答应了他的求婚。正如诺曼·尼克尔森所说的那样，她的伤心事在 19 世纪早期激发了人们的想象力，因为它就像是一个寓言：城市的罪恶玷污了乡村的纯真。

湖区之旅中，另一件奇闻同样暴露了这种简单化的道德对立背后所包含的各种谬误。在奥斯湖南端的帕特达尔（Patterdale）村里，有一座

① 关于玛丽的描述有很多。她出现在威廉·盖尔的《湖区之旅》和格兰特的《三周之旅》（*Three Weeks Tour*）中。理查德·柯尔特·霍尔在 1880 年见过她，觉得她与一位意大利美女非常相像，不论是面容还是发式（见后文第 234 页注释①）。尼克尔森在《湖区佬》（*The Lakers*，1955）中概述了她的一生。

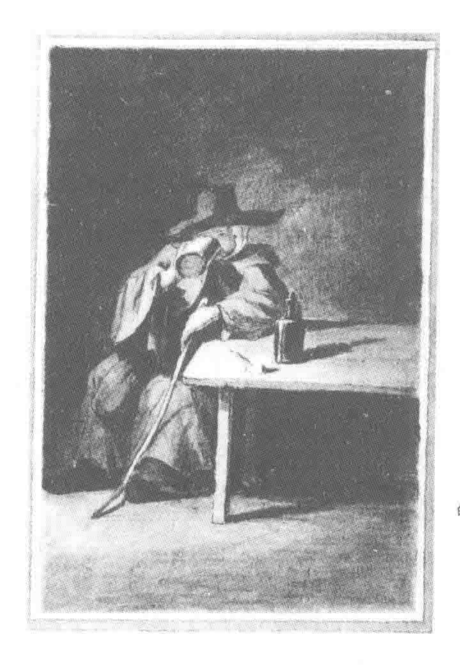


图 58. 约翰·怀特·阿伯特,《帕特达尔的女王》,维多利亚和阿尔伯特博物馆,伦敦。

古老的大房子(巴德华斯认为它“曾经非常漂亮,如今在图画中依旧漂亮”),名叫“帕特达尔宫”。“帕特达尔王”是一个声名狼藉的老守财奴,名叫约翰·蒙塞(John Mounsey),他鄙视动物,也鄙视人类。他唯一害怕的人只有他的“王后”(图 58),她在村里酒店挥霍掉的不仅是他的钱,还有她自己的名声。[①] 仅仅是为了得到几杯酒的钱,她都可以兴高采烈地极力渲染自己丈夫的各种离奇恶习。就是在这里,她自愿把自己的孙女嫁给约瑟夫·巴德华斯的游伴,这令他目瞪口呆。这对古怪的皇家夫妻肯定破坏了游客们的浪漫想象,他们认为湖区是道德节操的苗圃;但没有什么证据能证实游客的这类困扰。

从瑟尔米尔出发,继续走上五英里便是凯斯维克,它位于德文特湖的北端。在 18 世纪 90 年代,凯斯维克还是一个只有一千人的小镇,旅游业给它带来了不小的繁荣。柯尔特·霍尔坚信“每个来湖区的游客都会在这里安营扎寨待上几天,因为这里有好酒店、好马匹、聪明的向导、 176

① 关于这些传奇的人物也有很多的描述。巴德华斯是写得最好的几个之一。斯特宾·萧(《1787 年从伦敦到苏格兰西部高地之旅》,第 76—79 页)对此他们有颇为详细的描述。

安全的船只”。[1] 相对于哈钦森早年的经历，后面的几个条件有了明显的改进，他当时只有一艘“肮脏的渔船，还漏着水，划船的人非常粗鲁，一直喋喋不休，还喜欢撒谎”。

至于德文特湖的“聪明向导”，最有经验的两位是镇上两家互相较劲的博物馆馆主。彼得·克罗斯维特是前海军指挥官，他在1783年开了自己的博物馆，收集了大量稀奇古怪的东西，大多是一些小摆设，不算什么古董[2]：一顶草帽，它的主人曾经跟随布莱船长在邦蒂号上航海[3]；价值五先令一把的希腊伊奥利亚竖琴；一些能够奏出音乐的石头，虽然全都走音[4]，但克罗斯维特在它们上面凿出“上帝保佑国王”的字样；一份展示“布莱斯维特”（Braithwaite）这个专有名称的十六种拼写方法的文件；还有一堆其他东西，包括各种钱币、图片、克劳德镜、地图和其他旅行工具。他宣称自己的房子在凯斯维克是最高的，能够领略一些漂亮风景。他在窗台边系了一些小芦苇管，游客从窗口就能看到德文特湖上的主要景物或观景点。克罗斯维特招徕顾客的方式通常招致反感。他总是带177 着一面大鼓坐在博物馆角落。窗口各个方向都挂满了镜子，一旦任何有希望带来生意的马车驶近，他都能够马上发现，并立即敲响手中的大鼓，摇动馆内的手摇风琴，而他的妻子则冲到楼上，敲响一面巨大的中国锣。这个办法尽管非常原始，但却明显奏效：1793年，博物馆总共接待了“1540位上流社会的名人”。

根据很多人的记述，他的女儿比博物馆的任何展品更有魅力，镇上一家旅馆出现的一首诗赞美的就是她：

当自然命令

---

① 理查德·柯尔特·霍尔，《1800年旅行日志》（“Journal of a Tour in 1800”），卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.127.5/6，第95—96页。

② 格兰特、威廉·盖尔、莎拉·穆雷［在其《旅游的随身实用手册》（*Companion and Useful Guide*，1799）中］和科博尔德夫人都描写过克罗斯维特的博物馆。

③ 邦蒂号（Bounty）是英国的一艘武装运输船，由布莱（Bligh）船长指挥。1789年4月28日船员哗变，制造了著名的“邦蒂号暴动”，把布莱船长独自流放到一艘小船上，任其独自漂流。——译注

④ 康尼斯顿漂亮的罗斯金博物馆有一组能够演奏音乐的石头。

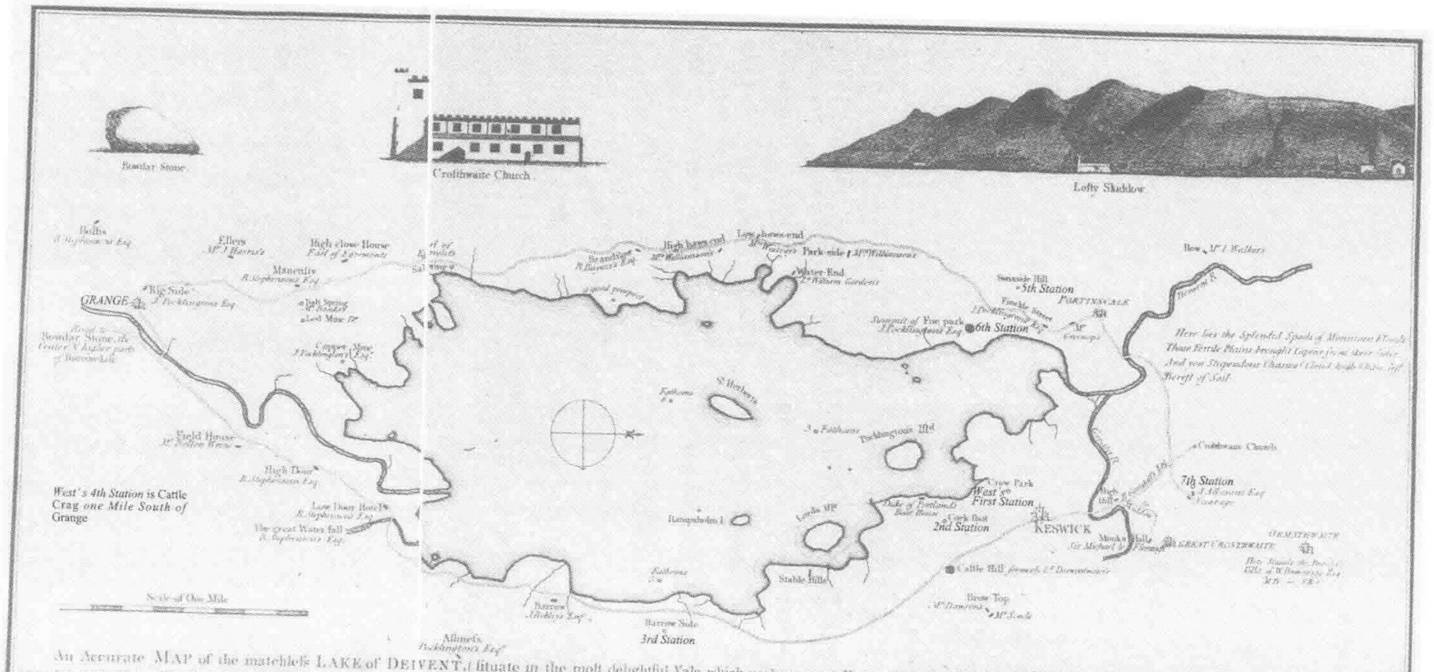


图 59. P. 克罗斯维特，《无与伦比的德温特湖的精确地图》[①]（1784），鸽屋，格拉斯米尔。

① 不是全部精确，因为克罗斯维特把威斯特的第一、第二观景点作了调换，把维加拉奇观景点标注为第七而不是第八。——译注

她的美人站起身来
在远处湖泊和那里的
山岗，她凝望
满脸惊异——
现在，这些诱人的魅力
她心里不再珍惜
而将它们抛给
可爱的克劳斯小姐
她正顾盼生辉[1]

对游客来说，克罗斯维特的湖区地图极其珍贵，上面标全了大名鼎鼎的观景点，还有一些是他自己选定的（图 59），有一处是德文特湖的观景点，就在小镇背后的拉特里格山（Latrigg）下，以草坪上剪出来的一个十字为标记。他对游客潮满怀热望，拒绝出售任何对湖区旅行不利的资料［比如受人尊敬的默里夫人的《指南及有用导游》（*Companion and Useful Guide*）和普兰姆特的讽刺轻歌剧《湖区佬》（*The Lakers*）］。

克罗斯维特的竞争对手是哈顿（Hutton），他的博物馆主要以自然历史展品为主。哈顿是本地风景不知疲倦的向导，最自豪的事情是曾陪同威斯特一起环游德文特湖，选定各个观景点。

德文特湖—博罗谷

这里聚集的全是美丽浩瀚的景色，它不仅会让人狂喜，同时心生敬畏；我自己每年都去凯斯维克湖旅行一次，这不仅仅是一次无害的消遣，更是一种宗教行为。[2]

① 大卫·彭南特，《1789 年之旅》（"Tour, 1789"），威尔士国家图书馆手稿，MS.2523B.，第 30 页。
② 引自布朗的《对凯斯维克的描述》（*Descriptions* of Keswick），被完整重印于唐纳德·艾迪（Donald D. Eddy）的《约翰·布朗："凯斯维克的哥伦布"》中，选自《现代哲学》（*Modern Philosophy*）第 123 期（1976），第 574—584 页。

湖区之旅的游客最想去的地方就是凯斯维克谷。格雷和彭南特都把它当成北方的天堂。它的名声得益于前文曾经提到的两篇特别的描写：约翰·达尔顿博士发表于1754年12月的《写景诗》[1]（*Descriptive Poem*），还有约翰·布朗博士在1767年出版的1753年部分信件。布朗博士在坎伯兰长大，曾被同代人称为“凯斯维克的哥伦布”。18世纪30年代和40年代初，他是小威廉·吉尔平的私人教师和绘画老师。50年代时，他逐渐认识了利特尔顿家族及其圈子里的人，他描写凯斯维克的信就是写给利特尔顿公爵的。 178

布朗的信为很多18世纪后期的游客确立了一个模式，他们都急切地记录自己对这片风景的印象。他很清楚，要把德文特湖独特的美介绍给一些不熟悉此处惊人景色的读者非常困难，因此他采用了多种策略。在信的开头，他把它和鸽子谷（Dovedale）对比，这是一个浪漫的地方，中部地区的人（比如利特尔顿家族）和英格兰南部的人更容易前往此处，因此可能对它更为熟悉。但他发现，就美丽和壮丽程度而言，德文特湖远远胜出，主要原因是它兼有多种对比强烈的景色：

> 在湖的一侧，你会看到一片丰饶美丽的农垦风景，它们的美形态各异，浮现眼前。高贵的橡树，一簇簇散布在田地之间，非常赏心悦目，它们攀爬到附近的山坡上，层层叠叠，千姿百态，非常具有如画美。在对面岸边，你会看到危石悬崖，高度吓人，犬牙交错，悬挑湖水之上，极其壮观，令人震惊。有些高达一千英尺，陡峭、嶙峋的岩面树木森森，人类的脚步是无法到达这些地方的，……几条瀑布从它们的顶上直泻而下，在岩石之间激荡翻卷，形成巨大水帘，具有原始而恐怖的壮丽：在这个巨大的圆形剧场的四边，耸着高高的山峰，它们直刺云霄，状如尖塔，异常美妙，与鸽子谷的山岩无异。 179

① 首次提到这个地方的是《绅士杂志》第24期（1754）第581页的一篇叫做《12月书讯》（“Books published in December”）的评论文章中。我所引用的诗句来自威斯特的《指南》的附录所摘录的内容。

他的第一种描述方法是：使读者对景色的强烈对比和生机勃勃的运动产生深刻的印象："浮现"（rising）、"攀爬"（climbing）、"悬挑"（hanging over）、"直泻"（pouring）、"直刺"（piercing）；第二步是分析，此时他用上了艾迪生式的术语：溪谷的"十全十美"在于它全部融合了"美丽、恐怖和巨大"（而鸽子谷只有恐怖）。原信的日期比伯克的《探索》要早：到18世纪60年代，这个"巨大"(immensity)肯定会变成"崇高"(sublimity)。但布朗在使用这个词时并没有很明显的区别。

为提防前两种描述方法的感召力不够，他使用了第三种策略，即转向描写如画美：

> 但是，为了让你对存在于凯斯维克的这三处完美风景有个完整的概念，我需要同时调用克劳德、萨尔瓦多和普桑的力量。先是克劳德的，柔和的阳光洒在溪谷耕地、零落的小屋、树林、湖面和长满树木的小岛上；然后是萨尔瓦多的，危崖、峭壁、倒垂的树木和飞泻的瀑布，令人悚然；最后是普桑的，山峰宏伟，悬于头顶，雄健的画笔添上了这最后一笔，美景趋于完满。

后来的游客都要从这三种策略中选择一种为其所用：有形的（具体的描写与再现）、抽象的（18世纪的美学词汇）与联想的（与诗歌或绘画进行类比）；他们也会结合三种策略，以便把一处壮美风景的特征传达给读者。

180

达尔顿的写景诗约在1752年出版，在前言中，他说自己试图描写"几处罕见的、壮观、美丽的自然与艺术美景"。准确来说，它们就是艾迪生予以区分的三类美景。该诗最有趣、最惊险的部分是关于白港附近矿井的描写。对后来的游客来说，这一部分的最大价值是让他们想起了德文特湖景。和布朗一样，达尔顿对风景的各种强烈对比印象特别深刻。他的取景点似乎就在湖口的罗德尔（Lodore）瀑布附近：

> 这样的恐怖，先让人惊惶，

继之带来的魅力，宏伟，蛮荒，
心灵很快升华，崇高之巅：
在你的瀑布，罗德尔旁，
悬崖峭立，树木倒悬，
斑驳的阴影，半映水面，
晦暗的云层，缓缓移动，
怠倦的风，难让它们疾行；
遮盖了山丘，溪谷阴沉，
贪婪的鸢和鹰，
在天空的海洋上盘旋，
河道有岩石屹立，撕裂了奔流，
电闪雷鸣，岩石卷向湖岸，
如此这般的情景，展现在眼前，
戛然而止，一切变成悬念，
他，统治着火、水、空气和大地
一声令下，这一切周而复始，
我看着这可怖可喜的胜状：
心旷神怡，此乐何极，
与它们一起再现，翠绿的小岛
更加柔美，和着美妙的微笑，
敞开的凉亭，绿藤缠绕，
紫色的花朵，分外羞娇，
良辰美景，边界那儿的斜坡，
一道湖湾，水波潋滟
最后，定住我们漫游的目光，
凯斯维克，升起你明亮的屋顶，
在湖水和高山之间，
巨人般的斯基多峰，关上了布景。

这段诗歌的格律模仿了弥尔顿的《沉思颂》和《欢乐颂》，也许还有《格龙珈山》。实际上，该诗主题是弥尔顿两首诗的混合，因为凯斯维克谷有弥尔顿的忧郁女神（Melancholy）的阴郁、庄严，她居住“在黑檀的浓荫之中、低低的岩石之下”，还有《欢乐颂》中的欢笑女神（Mirth）的欢快、富饶。前一种风景的存在突出了后一种风景的欢乐，这正是达尔顿的长句所要表达的。他的这段诗歌主要对应布朗的第一种描写策略；但达尔顿似乎也意识到如画美的完整性，因为他谈到“游移的目光”（wandering eyes）被定住，“布景被关上”（shuts the scene），背景只剩下斯基多山。

181

所有早期的游客都惊叹于这样一个事实：在一个相对较小的空间，德文特湖集中了所有极致的风景审美愉悦。在描写风景总体时，亚瑟·扬用心平衡了各种重要的对比：

> 湖水、小岛、低垂的树木、起伏的围场、瀑布全都异常地优雅、美丽，与之对应，岩石、悬崖、峭壁和山峰全都令人胆战心惊、壮观无比。[①]

吉尔平欣然引用了另一个游客在这处景色面前的第一反应——“恐怖怀抱着美丽！”——他认为这句话准确地说出了德文特湖的景物组合方式：优美和崇高美感珠联璧合。就连彭南特也受到感染，创造了一个生动的比喻：“斯基多山……张开迷人的面容，它温和平静、郁郁葱葱，犹如一个温文尔雅、慷慨大方的君主，对着乡村微笑，而博罗谷山峰则像一位冷酷无情的暴君，对它皱着眉头。”[②] 但有些人，比如安·拉德克里夫，就认为这种集中太过混乱：

> 美丽的湖岸……与荒凉的岩石较劲，这给人们带来相反的印象，也许它们各自的力量都会因为对方的存在而减弱，……一旦与

① 亚瑟·扬，《英格兰北部六个月之旅》，第155页。

② 托马斯·彭南特，《1772年苏格兰之旅……》，第40页。

相当程度的美丽结合，宏伟就失去了它大部分的崇高效果。

但正是这种对比或者张力使德文特湖成为最具吸引力的湖泊，对那些寻找如画美的游客来说更是如此，因为他们希望在英国找到那些17世纪伟大风景画家笔下的不朽风景。

纵览一番整体湖景之后，下一步就是分析景色构成，抽取一些能与克劳德或者罗萨风景画协调的个别景观。这是画境游游客的特别任务。沿湖分布的固定观景点给了他们很大的帮助，而把他们带到湖边的则是威斯特的《指南》或从凯斯维克来的各类向导。扬抱怨说一些最佳观景点难以到达（这是观景点还没建立起之前的情况），他建议把德文特湖发展成为18世纪中期的风景园林：

> 应该在岩石上凿出弯弯小路，并为疲惫的游客修一些休息点。一些小路有必要穿过低垂的树林，留一些开口好让游客看到湖景，这时候的景物，比如小岛等等，就会显得特别美丽，……要把几处别墅的周围装饰一番、创造宛若天成的盛景得花多少精力和钱财，一想到这些就很有趣，但比起自然画卷所展示的种种丰美，这些都显得太缺少神来之笔，不能引人瞩目。在凯斯维克溪谷，自然活泼地嬉戏，对比之下，路易[1]的金碧辉煌又算什么呢？[2]

182

吉尔平也认为"改进比较壮美的风景这种想法不容易实现"[3]，但他还是很谨慎地具体指出这种改进该怎样进行，以及该进行到什么程度。环湖路线应该变得更好走，杂乱之处应该清除，路边要植上树木或加以装饰。所有这些都要做得丝丝入扣，以免露出任何人为的痕迹："大自然播下的树木花草，自有一种如画美，而人插进土里的一根小枝都会显得呆板。"要保证"人工林"具有自然美，最好的办法就是大面积栽种，等待

① 法国路易王。——译注

② 亚瑟·扬，《英格兰北部六个月之旅》，第155—156页。

③ 关于吉尔平关于德文特湖风景的改进的观点，见其《高地》，第二卷，第159—172页。

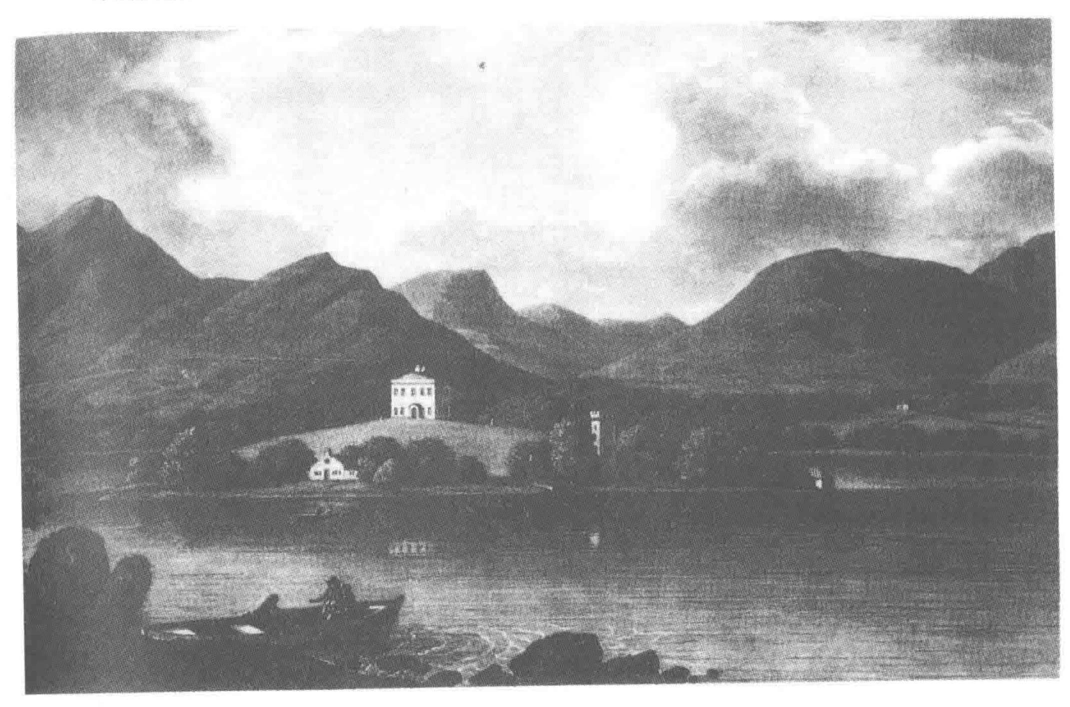


图 60. 约翰 •"沃维克"• 史密斯,《凯斯维克湖的波克林顿岛》,选自《坎伯兰湖区景色》(1791—1795),大英图书馆,伦敦。

树木长大,再进行选择性的砍伐:"伐木的斧头就是为如画美添上最后一笔的工具",这与使用小槌的做法不同(为了让丁登寺具有如画美,他曾建议敲掉部分构件)。说起装饰,"如果城堡或修道院的废墟可以修得很逼真、恰到好处,它们无疑会成为伟大的装饰"。否则,只允许修一两座小桥,就是简简单单、自自然然的那种。选择一两个地点,放上一座摇摇晃晃的阿尔卑斯式的过山桥,再在附近建一座结实可用的桥。

扬和吉尔平的这些建议,加上格雷对湖边一些主要观景点的精准描写,最终成为了威斯特巨细靡遗的观景指南——他列出了德文特湖四周的八个观景点,比温德米尔湖还多出三个。但在德文特湖发展如画美之旅所产生的一些后果,扬肯定深感遗憾,而吉尔平在他的推荐文章的附录中也做了强烈的谴责。多数游客觉得最煞风景的便是约瑟夫·波克林顿的"茶园趣味"——他来自诺丁汉郡一个富裕的银行家族,

是牧师岛（Vicar's Island，现改名为德文特岛）及湖边一些土地的主人。

16 世纪初，当约翰·利兰看到牧师岛的时候，它“长满了树，就像一片荒野”。[①]1773 年，哈钦森第一次见到它的时候，岛上大部都是麦地，但“在东面有几棵无花果树，形成了一片小树林，一座茅舍掩映其间，它……给这里带来一种如画美的效果”。后来波克林顿买下小岛，茅舍被拆除；“就在岛中心，小岛地势最高处，一栋高大方正的住宅拔地而起……宛如风神埃厄洛斯（Aeolus）的神庙，在那里，所有的风都要向他致敬”（图 60）。[②] 俗丽的房子取代了幽美、如画的茅舍，华兹华斯用这句话表达了自己的厌恶。在他看来，这是湖区在一代人的时间里所遭受的变故的缩影。在波克林顿开发小岛之后，粗心的游客可能会惊艳不已：一个弹丸之地居然能有那么多迷人的古董。听说岛上有座德鲁伊神庙，伊丽莎白·蒂格尔和自己的姑姑匆匆从凯斯维克来到岛上。一个年长的男仆陪着她们在岛上走了一圈：

> 在岛上走了大半圈，我还是没有看到任何神庙的影子。这时，我听见姑姑在问，……那是不是我们要找的德鲁伊神庙？它的主人发现它的时候就是现在这个样子吗？我转过身，但什么都没看见，只有几块圆石，它们围成一个圆形，就像几个小男孩在玩弹子游戏。对于第一个问题，男仆的回答是“是的，夫人”；第二个问题的回答是“不是的，夫人，主人叫人堆起这些石头，让它们看起来像是在彭里斯（Penrith）附近发现的那座神庙，但它们总被湖水掀翻”。我想事实也许如此吧。[③]

183

波克林顿还建了一个小堡垒和一个船库来装饰他的小岛，他把船库伪装成一个威斯特摩兰小教堂。所有这些都被忠诚的克罗斯维特一丝不苟地标注在他绘制的一张地图上。

---

① 约翰·利兰，《旅行指南》（*The Itinerary*, ed. Lucy Toulmin Smith, 1964），第五卷，第 54 页。
② 威廉·华兹华斯，《湖区旅游指南》，第 71 页。
③ 伊丽莎白·蒂格尔，《1788 年日记》，格拉斯哥大学图书馆手稿，MS.Gen.738。

在夏季划船赛期间，波克林顿曾任命克罗斯维特为凯瑟克“舰队”的指挥官。这种划船赛其实是乡村集市和大型表演二合一，完全不合那些见多识广的游客的胃口：

> ……想象一下一大群人集结起来去抓一只可怜的、不设防的猪，它的后臀全被剃光，还涂上了肥皂，就单凭抓住这个去抓住它；还有女人赛跑抢衣服；类似的活动有二十种之多……[1]

最吸引眼球的项目是水面遭遇战。其中便有克罗斯维特指挥之下的牧师岛攻岛战。小岛堡垒的长官（也就是波克林顿）断然拒绝克罗斯维特的投降命令，并成功打退了舰队的第一次进攻。湖面上炮声、枪声不断，在附近的山谷中持续回荡，于是，湖边站立的好几百名观众心中泛起了崇高美的感觉。有人甚至惋惜弥尔顿没有机会看到这一幕：“如果这个描述了诸神之战的诗人看到凯斯维克划船会，关于该主题他就会得到更多的灵感。”舰队的第二次进攻取得了胜利，要塞被攻陷，观众们四处散开去欣赏烟花，到集会大厅参加舞会。

184

多年以来，为如画美旅游业，人们还做了其他让步，最有名的就是清空了乌鸦庄园（Crow Park），这肯定会得到扬的认可。到了 18 世纪中期，格雷所说的这处位于凯斯维克下游湖岸的“缓坡高地”上已长满了高大的橡树，树树相拥，枝叶覆地，一个人穿林而过，完全可以脚不沾土。1749 年这块地被售出，在接下来的十年时间里，橡树被砍伐殆尽。1769 年 10 月，格雷发现它居然成了这般模样：

> 我走到了乌鸦庄园。如今它已经变成一个鄙陋的牧场。这儿曾长满古老的橡树，现在地上还留着它们巨大的树根，但已是光秃秃的了。哪怕只有一棵橡树保留下来，这里也会是个无与伦比的地方。史密斯在这儿取景，描画湖上风光，他的判断是正确的，因为它是一处缓坡高地，不是太高，人在湖边就能总揽湖上一切，博罗峡谷

① 莫里斯·莫尔，《亨廷顿诸郡之旅》，第 55 页。

尽入眼中。[①]

在这里，格雷提到了德比郡的托马斯·史密斯，他的《乌鸦庄园的德文特湖风景》（*A View of Darwentwater from Crow-Park*）被制成版画后闻名遐迩（图 61）。湖景颇使人震撼。前景的乌鸦庄园、橡树树桩一片狼藉，中景的牧师岛清晰可见，它还是波克林顿之前的样子，茅舍四周，堆放着一捆捆麦子，簇拥着无花果树。西边斜坡上点缀着草地和茅舍，而在湖尽头耸立着博罗谷，它看起来就像是冒烟的地狱入口。田园风味的前景与崇高气氛浓厚的背景形成了强烈的对比，淋漓尽致地展现出德文特湖独具的差异。史密斯对博罗谷的处理非常出色。其实，真从乌鸦庄园看过去，山峰的姿态也好，体量也好，一点都不像画中所绘。贝勒斯（Bellers）的画作（图 62）更接近实景。有人认为，史密斯故意扭曲风景形貌，目的是要满足当时人们对中国绘画风格的喜好：云雾缭绕、圆锥形的山峰看起来就像是中国山水画的形式。[②] 也有一种可能：史密斯读到了布朗的信件，于是决定把博罗谷"恐怖的壮观"更为清晰地凸显出来。当然，他设法再现了布朗的群山，那就是"状如尖塔，异常美妙"，但人们并不觉得这种形容特别贴切。

詹姆斯·克拉克在 1787 年提到，乌鸦庄园很快就会变成草地，"因而给风景画家提供一个绝佳的取景点：汉南先生（我记得他是第一个为绘画而来此地的人）最喜欢这里的景色了"。这也是格雷最喜欢的景色，因此，它顺理成章地被威斯特列入德文特湖八景之一。它之所以赫赫有名，也许是因为它通常是游客入住凯斯维克后所看到的第一处湖景。低视角的观景点凸显了远处的博罗谷山峰以及湖东一带的险峰峭崖。吉尔平的素描《凯斯维克湖概况》（*The General Idea of Keswick-lake*）几乎就是在这个角度取的景（图 63）。他试图把这片风景分为侧景和前景，摆明自己对博罗谷尽头和西边山峰的线条的不满，这很不明智。格雷痛惜乌鸦庄园没什么树木，因为这样一来，看景人找不到任何东西

187

① 1769 年 11 月信件，《格雷书信》，第 1089—1090 页。

② 参见比如彼得·比克内尔的《美、惧、大》（*Beauty, Horror and Immensity*，剑桥，1981），第 75 页。

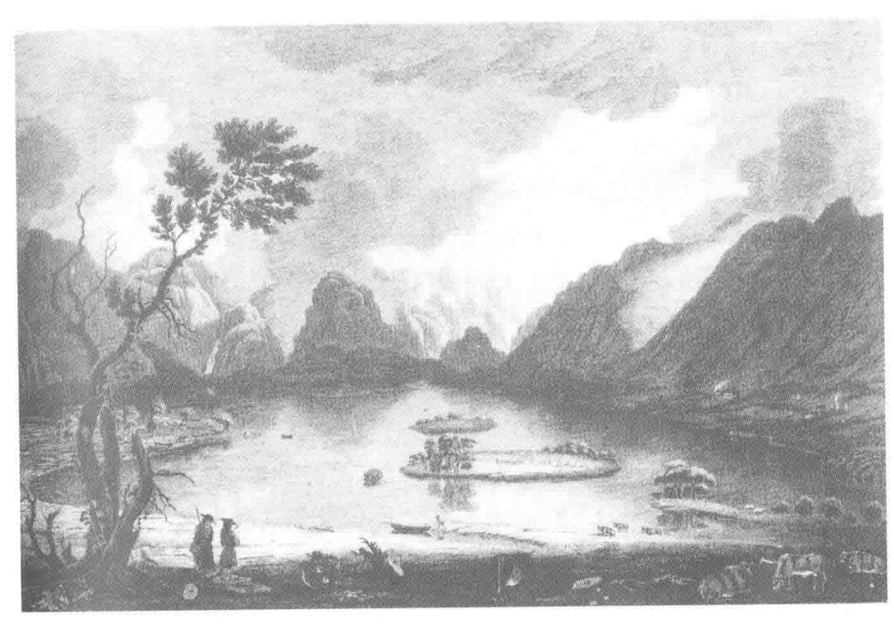


图 61. 德比郡的托马斯·史密斯,《乌鸦庄园的德文特湖风景》(1767),剑桥大学国王学院,比克奈尔藏品。

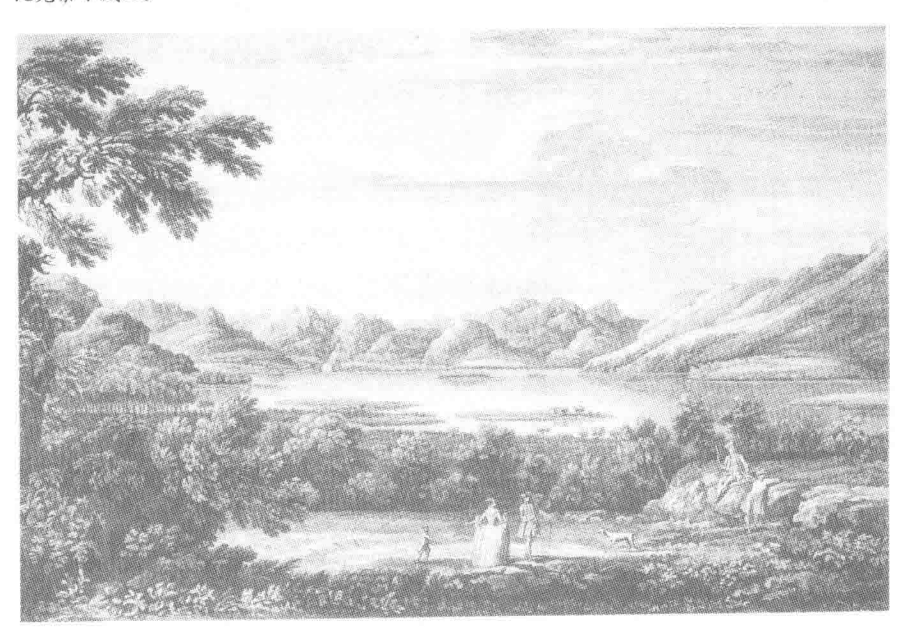


图 62. 威廉·贝勒斯,《面朝博罗谷的德文特湖景》(1752),剑桥大学国王学院,比克奈尔藏品。

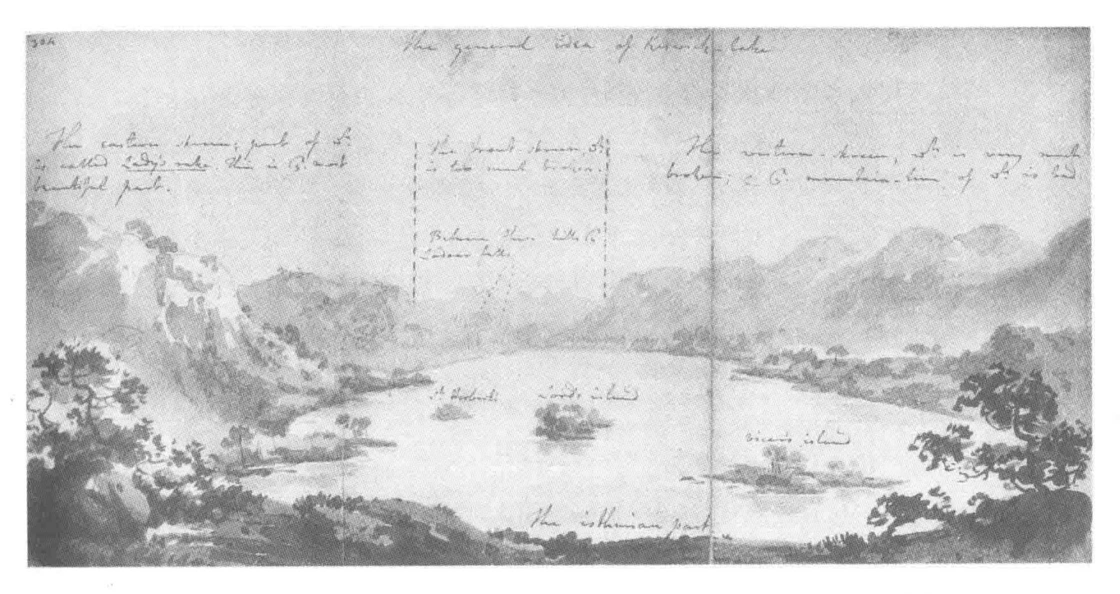


图 63. 威廉·吉尔平,《凯斯维克湖概况》,选自其湖区旅行笔记手稿(1772),博德里安图书馆,牛津。

来框定前景。威斯特在《湖区指南》中也惋惜湖边“如画美的树木常被砍掉”:

> 通过画笔的创造力,画家确实可以弥补风景的缺陷,但大自然的造型能力,或勤劳的巧手,在趣味和判断的指引之下,却能为湖区游客弥补这种损失。

史密斯的罗萨式前景树木可能就是“画笔的创造力”的结果。

安·拉德克里夫迫不及待要在乌鸦庄园欣赏湖景,但到达后却非常失望。她的期望值太高了,因为和她读过的诸多精彩描述以及她之前所看到的德文特湖边山景相比,她发现湖泊本身一点都不起眼。但罗伯特·骚塞却宣称,“不能再指望它变大,因为这面镜子的镜面与它的外框非常匹配,天衣无缝”。持有安·拉德克里夫观点的人算少数派,其中包括牢骚不断的莫里斯·莫尔他认为格雷、威斯特还有其他权威人士的赞美之辞有时候不免过于华丽。他强烈地抱怨说,按照他们的指南去看那

些精选观景点需要面对极大的危险:“到这些地方的游客总是相信他们的文字,于是爬上悬崖,而一旦失足,就会摔得粉身碎骨。”[①] 但所有这些危险都是游戏的一部分。伊丽莎白·蒂格尔骄傲地说,为了在一个好的观景点欣赏湖景,她和姑姑走进深达膝盖的污泥。很明显,莫尔不是这类虔诚的风景鉴赏家,他认为到危险的地方寻找如画美不会有什么审美优势,因为大多数的绝景都可以舒适地欣赏到。他不无嘲笑地说,把更多的隐秘景点介绍给游客的目的只有一个,那就是吊住他们在乡下多待些日子。

凯斯维克以北半英里,又有一处格雷最喜欢的观景点,克罗斯维特牧师花园(Vicarage Garden)。1769 年 10 月 4 日,日落前一刻,格雷到达这里:

> [我]在镜中看到了一幅画,如果能够把它传给你,把它定格在生动颜色晕染出来的各种柔美之中,完全可以卖到一千英镑。这是我在一个有着牧歌美的地方所看到的最甜美的景色,其余景色皆呈崇高之美。[②]

审美愉悦这么快就被赋予了商业价值!格雷的第一句话典型地表现了画境游游客通常会有的连续反应:其一,他找到了一个满意的地点欣赏一处美景;其二,他转过身用克劳德镜对它进行欣赏;其三,该景变成了一幅“画”;其四,现在轮到画家来把框入镜中的所有“生动”之物“定格”下来,移到纸上或画布上;其五,一件市场价格极高的商品最终完成。格雷的第二句话仔细地区分了牧歌美和崇高美的审美愉悦,尽管他有着画境游游客的趣味:喜欢优美和崇高美混合而成的那种参差多态和对比——在这一点上,我们可从他对格拉斯米尔的喜欢中看出来。

188

牧师花园在格雷游历之后的三十年依旧盛名不衰。1799 年,威廉·马顿博士来此欣赏湖景,他对格雷喜欢我们称之为“混合模式”(mixed

---

① 莫里斯·莫尔,《亨廷顿诸郡之旅》,第 55 页。

② 1769 年 11 月信件,《格雷书信》,第 1090 页。

mode）的风景感到非常困惑。他视风景为戏剧——这一类比的发展反映了某些新古典主义趣味标准的耐久性，颇有意思：

> 在戏剧中，统一性……对于人的注意力和感受至关重要，但为什么在风景中，也即在愉快感觉的伟大而理性的源泉中，统一性的打破非但没有引起不快，甚至变成了人所欲求和愉悦的呢？对于这一难题我无能为力，而且可能还逃脱不了风景鉴赏家的鄙视，因为我承认自己的体验还从未使我相信有这种事实。[①]

把"风景"描述为快乐的"理性源泉"（rational source）合适吗？诚然，如画美理论是一种努力：把人对风景的审美反应理性化，但它无法解释风景，比如德文特湖所激发的各种复杂的情感和联想。解决马顿难题的办法就是使用克劳德镜，它至少可以使"混合模式"的风景达到色调统一。另外，还可以等待大自然通过某种光线条件来使风景和谐。格雷精心计算了时间，就在日落前一刻到达牧师花园，收获颇丰。于是，威斯特怀着敬意在《湖区指南》中建议游客仿效。这个花园成为了他的第八个观景点，它"应该是个黄昏观景点"，与分别位于富奥庄园（Fawe Park）和斯沃塞德（Swinside）的第六和第五观景点一样，"此时太阳最后的余晖落在斯基多山上，把山顶染成紫色，而怀瑟普山（Wythop）树林密布的山崖则把自己的身影投射到湖面上"。而位于拉特里格的第七观景点应该是个黎明观景点。

在夕阳或者月色之下，各种不和谐的元素都融合在一起，黄昏景色和月景还能激发一种愉快的忧郁，很契合夜景诗传统。我们都知道，格雷著名的《乡村墓园挽歌》就是以"一天即将逝去，丧钟响起"开始的。那一刻，愉快的忧郁被释放出来，在暮色中游荡，在想象中，物状开始变得模糊，极易变形。随着气温降低，花草味道散开，声音似乎被放大了。在自己的《描写》末尾，布朗发出邀请，"月光下，漫步在德文特湖这些迷人的山谷之中（此时远处的瀑声异常清晰，富有变化）"。这样的漫步"为

① 威廉·马顿，《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》，第 51—52 页。

我们打开了一幅场景，它幽美、静谧、庄严、无言能及”。而威斯特建议，漫步应该稍微提前一点：

190

> 夕阳缓缓西沉，给山尖抹上至柔的绚烂；初升的月亮散发出银色光辉，继续映照山下的一切华美。湖面（变成了）一处平原，月光勾勒出山峰模糊的轮廓及阴影。……此时，一切都笼罩在微弱的光线、浓重的阴影或深沉的黑暗之中，因而，这使得景物的廓形明显增大，并将它们裹在一种庄严的恐怖之中，让人顿生虔诚的敬畏和愉快的忧郁。

从凯斯维克到博罗谷的环湖之旅首先要从东边湖岸开始。湖岸线不时被一些小水湾和岬角打破，左边是连绵不断的峭壁和瀑布，道路穿行期间，直到博罗谷附近的湖顶。这段路有三英里长，一路尽是美景，画境游游客需要进行甄别，这很重要。吉尔平的建议颇具权威性：

> 带你游湖的向导如果缺乏经验，往往会把你带到某个很炫的观景点，它的视线也许非常开阔、深远。这种视景确实经过了精心计算，……你能看到湖的概貌。但是，如果要寻找具有如画美特色的湖景，游客需要沿着荒野的侧景那一边行进，那样才能发现它的各种美丽，它们的规模比较小：小水湾、蜿蜒的湖岸、深藏的角落、峭立水边的岬角、饶有趣致的岩石以及远处的群山。总而言之，这些就是它能提供的如画美。

威斯特的第一个观景点就是这种“很炫的观景点”，位于乌鸦庄园附近的柯克沙特山（Cockshut Hill）山顶。从这里几乎可以看到整个湖，深受扬和格雷的喜欢。他们第一次知道它时，它刚刚被种上树。1787 年，斯特宾·萧来时，那些小树已经成林，掩映了这里的景色。它的特别之处在于，湖的北面有一组小岛，历历在目。勋爵岛（Lord’s Island）和圣赫伯特岛（St. Herbert’s Island）风景怡人，与开发过度的波克林顿岛形成了

鲜明的对比。在圣赫伯特岛，有一处真正的隐居废墟。在靠近小岛时，哈钦森浮想联翩，似乎完全忘记了同船的朋友们：

> 我喃喃自语，忘乎所以，有些失态，……同伴抓住我的手臂，把我唤醒，对我说："船夫们已经认为他们的乘客疯了，其神情表明他们想扔下我们了。"

说起真正的废墟，无人能比波克林顿。1796年他把小岛卖掉，搬到巴罗瀑布别墅（Barrow Cascade Hall），那里离柯克沙特山路大概有一英里。他在那里建了一栋白色的矮墙隐居，然后打广告招募隐者。[①] 他给出一天半克朗的薪酬，条件是入职的隐士七年内不能和任何人说话、不能洗澡、不能剪指甲。没人应聘。莎拉·穆雷宣称，如果她是德文特湖的一个仙女，她会像尼俄柏[②]（Niobe）一样，因波克林顿的各种霸迹而哭，把自己哭成一座雕像。[③] 他有一大嗜好，那就是刷白身边的一切，包括房子、附近的岩石甚至树木。柯勒律治写道："波克林顿把一棵橡树的枝条全部砍掉，把它涂白，使它变成一座方尖碑的模样。艺术就这样战胜了自然。"[④] 他把大门的门闩、合叶和钉头全都涂成猩红。最让人受不了的是：他叫人在自己一处别墅的入口大门钉上一块告示牌，上面刻着"趣味好坏，无需争辩"（De gustibus non est disputandum）。有人在下面加上一句："男人在亲吻自己的女人时，就这么说。"他的庄园包括美丽的巴罗瀑布，他通过改变水流对它进行了一番调整。到19世纪初，光这个瀑布的观景点就达到四个。

191

德文特湖南端的罗德尔瀑布是湖区旅程中最有名的自然奇观之一。瀑声本身就预告博罗谷的崇高美，它在山峰间的回响越发洪亮。罗德尔

---

① 威廉·盖尔，《1797年湖区之旅》，第16页。

② 尼俄柏是希腊神话中坦塔罗斯的女儿、底比斯王安菲翁的妻子。她的十四个儿子因自夸而全被杀死，她悲伤不已，整日以泪洗面，最后宙斯将她变成了石头。——译注

③ 莎拉·穆雷，《前往苏格兰美景地以及威斯特摩兰、坎伯兰和兰开夏郡湖区旅游的随身实用指南》（*A Companion and Useful Guide to the Beauties of Scotland, to the Lakes of Westmoreland, Cumberland and Lancashire*, 1799），第21页。

④ 柯勒律治，《笔记》第一卷（*Notebooks*, 1），第542页。

旅馆的业主利用回声牟利，旅馆就建在湖畔一个码头附近。为了让刚刚下船的游客体验一把回声何等崇高，他会发射一枚小炮弹，回声便在山谷间回荡，长达数秒之久。有一次还能够数到九下清晰的回声。有两种炮弹供游客选择。一种是四先令一发，另一种是两先令六便士。罗伯特·骚塞很精明地指出："一旦有人要买回声，他还会为了省这十八便士将就第二好的那种，而不直接买最好的那种吗？"显然，没有多少游客会像他一样精明。那门小炮长期不用，逐渐生锈，最后沦为危险物。①

这个瀑布兼具听觉和视觉两种崇高美，所有看到其最美状态的人都会激动不已：

> 我们会想：住在这迷人的地方的农民们多值得羡慕啊！但对于那些让我们惊叹不已的情感，他们知道得又是多么少啊！……瀑布远远胜过我们之前所见过的全部美景。这里没有一丝艺术的痕迹。在这里，大自然的巧夺天工体现得真正无比壮美，任何想要改进它的企图都会被它断然拒绝。②

换句话说，我们真该庆幸罗德尔瀑布不在波克林顿地产之内。而那些"值得羡慕"的农民也弄不明白游客欣赏美景的那份细致：

> ……这里的风景构图是完美的如画美：急流迸射而落，美极；高耸的崖壁点缀着茂密的植被。瀑水在岩石之间纵跳激回，飞沫散雪，当水量增大时，尤为惊心。瀑水落地，即使是现在，也会发出千雷之吼，震得崖边危石摇摇欲坠，令人胆寒，而脚下大地似乎正在颤抖，……在这里，崇高与美丽以我所见过的最独特、最悦目的方式结合在一起。③

① T. H. 霍恩，《兰开夏郡、威斯特摩兰和坎伯兰湖区：在根据 R. A. 约瑟夫·法灵顿画作制成的四十八幅版画中有生动描绘》，第 42 页。

② 威廉·马顿，《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》，第 46 页。

③ 威廉·马顿，《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》，第 47—48 页。

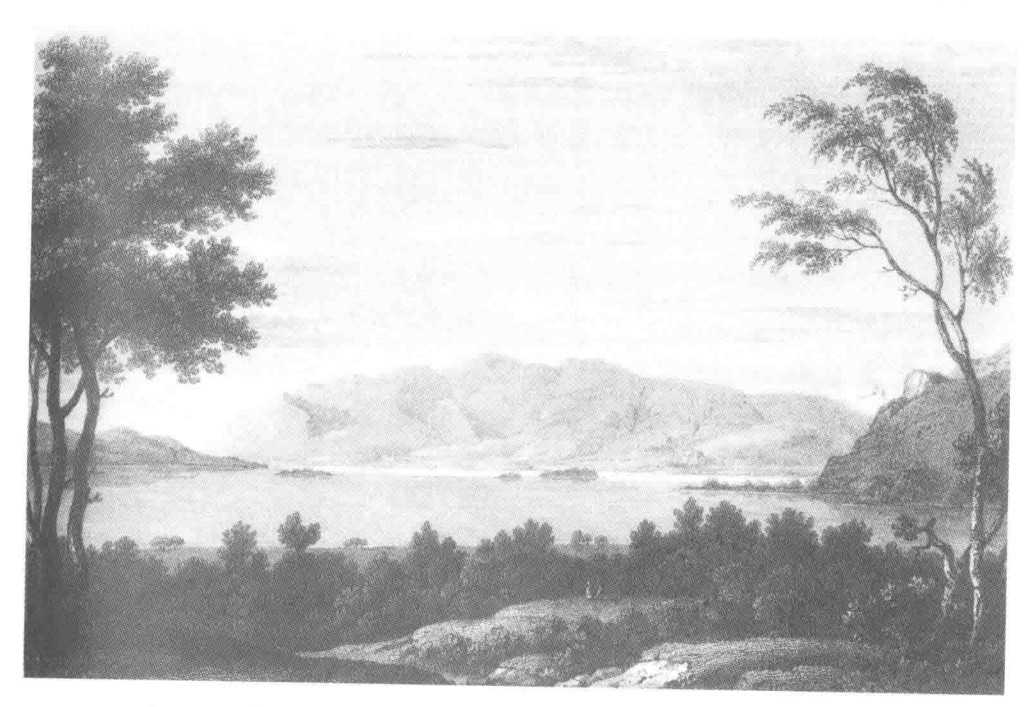


图 64. 约瑟夫·法灵顿，《从罗德尔瀑布看斯基多山和德文特湖》，选自 T. H. 霍恩的《兰开夏、威斯特摩兰和坎伯兰湖区》（1816），大英图书馆，伦敦。

作者最后写道，他希望自己有画家的技艺，因为语言在这里实在无能为力。吉尔平也被罗德尔瀑布迷住了，尽管他不愿意使用“如画的”这个词。他把这“自然壮丽的遗物”说成是“唯一景物”，它“不需要远景的衬托，……因为每个部分足够宏伟，自成美景”。也就是说，在这里完全可以抛弃传统的三种景深，瀑布自身的“壮美”就是一幅画。 192

站在罗德尔瀑布的岩石上看德文特湖（这就是达尔顿的视景，读者应该记得），背景中出现了雄伟的斯基多山——这是环湖之旅中斯基多山第一次出现，巍然屹立在凯斯维克湖身后。哈钦森对此赞不绝口：

> 即使是在最快乐的时候，克劳德也无法画出比这更美妙的风景。画笔所求之景物这里应有尽有，它也许是英格兰唯一一处可以与那些培养画家趣味的崇高美景相媲美的风景。

英格兰唯一一处可与克劳德原作媲美的风景:这是一个画境游游客所能给予的最高评价。很自然,法灵顿描绘了这处名胜,但添上了一些树作为前景,一条小河穿行其间,流入湖中(图 64)。在中景处:

> ……整个湖一片空寥,除了一些美丽的小岛,渐远渐渺,视线看到凯斯维克镇那边,……看见一条出乎意料的小路,小路夹在挺拔的斯基多山与对面的猫铃山(Cat Bells)之间,最后消失在美丽的山谷之中,而巴辛思韦特湖(the lake of Bassingthwaite)湖岸蜿蜒,林木郁葱,溪流淙淙。

克劳德的风景通常都以一排山峰结束,因此,人的视线似乎先碰到一个屏障,然后再回到前景和中景之中徘徊。从罗德尔瀑布的视点赏景,那条"出乎意料的小路"颇能考验人的眼力,它吸引眼睛去探索风景范围之外更多的东西。

现在游客到了博罗谷入口处,按照传统,它是湖区之旅中最具崇高美的地方。它主要因格雷的故事而名声大噪:受到惊吓的他到了格兰奇(Grange)这个村庄后拒绝再深入山谷半步,而这个村庄离罗德尔瀑布不过一英里远。经过德文特湖双孔桥,游客来到一个不足十户人家的小村,骚塞认为:"这里的房子由石头垒就,明显没用灰泥,年代久远,饱经风霜,颜色就和屋后的岩壁一样。"在这里,格雷得到了一位年轻农夫迦勒·费舍尔(Caleb Fisher)的款待:"他和母亲给我们端来了奶油,尽管是盛在一个不那么贵气的碟子里,西西拉(Siserah)还是差点扑了过去。此外还有一碗碗牛奶、燕麦薄饼和麦芽酒。"[1] 农夫讲了他的故事:一年前,他如何摸到一处鹰巢旁,抱走里面的小鹰。格雷听得目瞪口呆。显然,这个年轻农夫很享受为胆小的诗人讲述自己的英勇事迹。七年后,也就是 1786 年,另一个游客碰到了这位农夫,也得到了同样款待:

> 他跟我说了很多格雷如何胆小的事儿,格雷似乎担心他所看到

① 1769 年 11 月信件,《格雷书信》,第 1088 页。

的每块石头都会砸到他身上。有个他偶遇的人给了他格雷的游记。[1]

1795年，托马斯·克拉特贝克也得到了迦勒·费舍尔的招待。1816年，在格雷首次见到费舍尔过去近半个世纪之后，托马斯·霍恩见到了这位“喋喋不休的老人”，他还在洋洋得意地“跟游客们讲格雷多么害怕，多么喜欢他的那些家常饭菜”。[2] 195

是什么使格雷如此胆战心惊？下面这段引文最能说明问题：

> 在入口处，一些黑色岩石张着大嘴，异常可怕，就像盛怒之下的疯子；石头之间是条狭窄的通道，一路向上，穿行在花岗岩群山之间；这些花岗岩形态各异，非常狰狞恐怖。以上一切就像是地震之后留下的残骸，一地狼藉；有的裂成碎片，有的摇摇欲坠，有的上下叠压，有的胡乱堆积，……各种巨大、畸形的岩石悬挑在小路上方，……老橡树的树根就像岩石一样坚硬，有时候似乎已经钻进石头里面，……它看起来像是通向阴间，而破坏之神似乎要把它无可匹敌的帝国建立在一片宇宙的废墟之中，……左边有峥嵘巉岩，无数次的风暴磨尖了岩顶，漂白了岩石……[3]

一位游客喊道：“啊，卢梭！对于你这个自然之子，这里是多好的一个隐居之地啊！”[4] 博罗谷的绝巘把它同世俗世界隔离开来（图65）。克拉克写道，在18世纪中期之前，这个山谷“几乎没有什么文明痕迹”。很少有人懂得农业种植，居民们被公认普遍无知。克拉克注意到，直到18

① 无名氏，《威斯特摩兰和坎伯兰旅行日志》，选自《地志学者》第一卷（1790年6月），序言第15页。

② T. H. 霍恩，《兰开夏郡、威斯特摩兰和坎伯兰湖区：在根据R. A. 约瑟夫·法灵顿画作制成的四十八幅版画中有生动描绘》，第43—44页。

③ 参见拉德克里夫，《1794年夏荷兰和德国西部边境之旅》，第465页；巴德华斯，《湖区漫游十四天》，第177—178页；亨利·斯克莱恩，《连续三次之旅》（*Three Successive Tours*, 1795），第25页。

④ 托马斯·伯纳德，《假日之旅》（“A Holiday Tour”, 1780），参见伯纳德·贝克（J. Bernard Baker）编辑的《快乐和痛苦，1780—1818》[*Pleasure and Pain (1780—1818)*, 1930]，第20页。



图 65. 尤里乌斯·凯撒·伊贝特森，《博罗谷克拉格城堡》（约 1812），阿伯特庄园美术馆，肯德尔。

世纪最后三十多年，马车或者任何带轮子的运输工具在博罗谷都还是完全陌生的东西。游客们想看的就是这种原始的文化和环境，带着他们对田园牧歌黄金时代、时髦的崇高美审美理念以及建立在意大利风景画基础上的视觉偏见的无限想象。罗伯特·骚塞满怀期待地来到了这里。

> （各种旅游指南和日志）告诉我们这里可怕、贫瘠，有恐怖的悬崖、狰狞的岩石、乱山叠嶂；道路常因山石崩塌无法通行；一些游客在这个可怕的博罗谷入口时被吓得寸步难行，恐惧万分，而另外一些则英勇无比，大胆深入这些不可穿越之地。然而，进来之后，我们发现这里的路非常好走，没什么麻烦，每年夏天都有一车又一车表情轻松的英格兰人到这里游览。

博罗谷人最先知道的车辆竟然是那些载着游客的马车，这点颇具讽刺意味。而引领他们前来这里寻访的东西却在世纪末最后几十年消失殆尽，其主要原因正是因为他们的寻访活动。


布莱尔
阿托尔城堡
埃勒赫蒂湖
列文湖
格伦科
（峡谷）
兰诺克湖
塔姆尔湖
肯莫尔
泰茅茨
城堡
泰湖
塔拉湖
敦克尔德
卜兰河
泰河
基尔林
多查特峡谷
杏树河
克里安拉里奇
帕斯
因弗雷里
塔比特
罗蒙山
金洛斯
列文湖
德文河
雷鸣桥
弗斯河
斯特林
罗蒙湖
霍普顿别墅
邓巴顿
爱丁堡
克莱德河
格拉斯哥
达尔豪斯城堡
洛斯林城堡
高地之旅
博斯威尔
艾斯克河
北
0
5
10
20
英里
朗纳克
克莱德瀑布

地图 4. 高地

第八章　高地之旅与莪相式崇高美　197

苏格兰吸引的首批英格兰游客包括了塞缪尔·约翰逊——这是她的不幸：约翰逊对苏格兰人民与风景的评论相当挑剔。1775年，他的评论以《苏格兰西部岛屿之旅》（*Journey to the Western Islands of Scotland*）之名出版。此后，许多人到高地旅游就是为了挑战或者支持他的评论，并从中得到乐趣。言及风景，约翰逊的趣味属于古典主义传统。因此，他发现在苏格兰值得欣赏的东西寥寥：

> 眼睛要是习惯了开满鲜花的牧场和起伏的庄稼，对这片辽阔、无望的贫瘠之地就会感到震惊、难以接受。它就像一片无以名状又无用的实体，既没得到大自然的悉心照顾，也没受到其恩宠与厚爱。

这一点得到了许多南方旅行者，比如威廉·吉布森的认可。他们被那些"经常大雾笼罩，……只有狂风暴雨轰鸣回荡的深邃河谷、幽暗沼泽、浩淼湖泊和阴郁群山"吓破了胆。在人们的眼中，"人类社会精神最欣赏的景物，在高地找不到一样"。奥利弗·哥德史密斯是约翰逊圈子的人，天生就对乡村风景敏感；即便如此，他的第一次苏格兰之

旅也令他沮丧万分。1753年9月，他抵达爱丁堡，在给朋友的信中，他写道：

> 我能否跟你讲讲这个贫瘠的国家？这或许会让你厌倦。我将把你带到这里开满棕色石楠的山上，或几乎没有野兔生活的河谷中。在这片贫瘠的土地上，能够长到自然大小的生物似乎只有人类。每个地方呈现的都是同样令人沮丧的风景。没有丛林也没有小溪为刚到这里的人歌唱，或者让这里的居民忘记自己的贫穷。①

在约翰逊看来，高地风景最大的缺陷在于缺乏树木，尤其是成年大树。据他记载，在抵达班夫镇（Banff）时，他已在乡间走了两百多英里，但在所见到的树中，比他自己老的树只有一棵："一棵树在苏格兰可能就是一种奇观，就像一匹马在威尼斯一样。"他把林木的缺乏归咎于苏格兰人惯有的短见与懒惰。他们不重视树木养护或栽培，结果就是空无一物的风景：这一判断就像约翰逊对其他地方的判断一样，道德、经济和审美的判断总是相互联系、密不可分的。

198 约翰逊绝不是第一个指出苏格兰缺少树木的旅行者。1699年，驻扎在苏格兰的一个英格兰军官就指出："如果基督是在这个国家被出卖的（毫无疑问，他会被出卖，如果他作为一个外乡人来到这儿），犹大很快就会得到悔改的恩典，这比找到一棵树来吊死自己容易得多。"②

在这个有争议的问题上，后来的旅客对约翰逊和苏格兰往往并不公正，因为在旅程行将结束时，约翰逊还是表现出对苏格兰造林难题的充分理解与同情：

> 种树，得有一颗不为烦恼羁绊的心，这很自然，……从容享

① 1753年9月26日信件，参见巴尔德斯顿（K. C. Balderston）编辑的《奥利弗·哥德史密斯书信集》（*Collected Letters of Oliver Goldsmith*，剑桥，1928），第9—10页。

②《苏格兰之旅》（*A Journey to Scotland*，"某英国绅士所作"，1699），第13页。

> 受能够让后人乘凉这一前景的喜悦，……我们很快就发现：为什么在一个难以满足基本需求的地方，一直很少有人关心幻想的乐趣？为什么人们忽视未来的便利，却最操心尽可能抓住一切眼前的好处？

土地一旦种上了树，就不再适合做牧场或种庄稼，而畜牧和农业回报较快，对苦苦挣扎的经济有所补益。此外，树木的稀少也与高地人烟稀少的实际情况有关。

约翰逊的负面评价引起了苏格兰人及苏格兰的英格兰游客的强烈反响。约翰·诺克斯于1786年沿着约翰逊的足迹重游了赫布里底群岛，他认为："他（约翰逊）是带着根深蒂固的民族偏见、宗教偏见和文学偏见出发的。"[①] 随后，人们多次向海斯特·皮奥奇发出急切的邀请，请她来苏格兰，也许她最能反驳她那位著名朋友的负面言论了。[②] 在启程前往高地时，苏塞克斯的牧师、诗人约翰·莱蒂斯公开宣称他的目的就是要修复约翰逊造成的破坏，"让英格兰和苏格兰之间的道德联盟（moral union）就像其公民联盟（civil union）一样完整"。[③] 在《苏格兰西部岛屿之旅》出版后几个月，著名的旅行者玛丽·安·汉威即动身前往苏格兰，目的是为了帮助苏格兰人及其国家摆脱那些长期困扰他们的"偏狭的中伤"。她的言论咄咄逼人，辞藻华丽，在一条评论里，她说很遗憾约翰逊是不满足于*描写漫游者*，而非不满足于*漫游*。约翰逊的苏格兰评论只会更加恶化英格兰与苏格兰之间现存的紧张关系，这种紧张关系可追溯到比詹姆斯二世党人暴动（the Jacobite uprisings）还要早的时期。在苏格兰徒步旅行时，为了增加受到热情款待的机会，伦敦的一位律师约翰·布里斯特德和他的同伴还把自己打扮成美国船员，模仿美国口音，有时又

---

① 约翰·诺克斯，《1786年苏格兰高地和赫布里底群岛之旅》（*A Tour Through the Highlands of Scotland, and the Hebride Isles, in 1786*, 1787），序言第66页。

② 见克雷顿（P. W. Clayden），《塞缪尔·罗杰斯早年生活》（*The Early Life of Samuel Rogers*, 1887），第105页。

③ 约翰·莱蒂斯，《1792年关于苏格兰各地之旅的信件》（*Letters on a Tour through Various Parts of Scotland, in the year 1792*, 1794），序言第4页。



图 66.《作者与同伴在高地》，约翰·布里斯泰德的《1801 年徒步穿越苏格兰高地部分地区》（1803）卷首插图，大英图书馆，伦敦。

视情况换成爱尔兰口音（图 66）。

到 18 世纪 90 年代，约翰逊作为高地之旅先行者的影响几乎不复存在。如画美的趣味已经取代了他的权威。再者，莪相热（the Ossian cult）和对风景崇高美的热爱把游客吸引到了曾令约翰逊既困惑又沮丧的高地。此时，甚至林木状况也大为好转。亨利·斯克莱恩是位律师，也是一个不倦的旅行者。他在 1795 年说道："在我的记忆中，英格兰没有什么地方有过比这里茂密的橡树、榉木和桦木丛林，或更漂亮的单种树林。"[1] 经过二十年，约翰逊曾鄙视过的小树（说它们比自己还年轻）都已长大成材。

199

展现在游客面前的高地是大片贫瘠的山地和沼泽，在英格兰旅行是看不到这些的。皮奥奇夫人认为，就如画美而言，苏格兰风景无与伦比。[2]

① 亨利·斯克莱恩，《连续三次英格兰北部和苏格兰大部分地区之旅》（*Three Successive Tours in the North of England and Great Part of Scotland; interspersed with Descriptions of the Scenes they Presented, and Occasional Observations on the State of Society and the Manners and Customs of the People*，1793），第 21 页。

② 海斯特·林奇·皮奥奇，《1789 年游记——英格兰北部之旅》（Travel Book 1789. Journey to North of England），英格兰曼切斯特约翰·来伦斯图书馆（John Rylands Library），手稿 MSS.623—624，自第 9a 页往后。

据法灵顿所说，伟大的风景画大师透纳很赞同她的观点：

> 透纳认为，比起威尔士，苏格兰有更多的如画美特征可以研究。这里的山脉轮廓更漂亮，岩石体积更庞大。①

但吉尔平另有看法。“一踏入苏格兰，”他写道，“如画美之眼所得到的第一印象便是广袤的土地，完全处于自然状态（a state of nature）。”这里有上佳的前景——崩圮山丘、嶙峋岩石、蜿蜒小路——但“苏格兰远景里的景物则没什么变化”。这种风景“显得死气沉沉”，容易让人心生绝望。约翰·达尔林普充分意识到这些严重缺陷，他向当时的苏格兰地主推荐了很多“改良”他们的高原地产的办法。②特别有必要把一些景胜 200 和有生命的声响引入园林，比如刷白的茅舍、大量的树木和湍急的小瀑。但除开这些“改良”绿洲，高地的确还有荒原存在——用约翰逊好听的说法儿，它们是“人类存在最伟大的场景之一”，不敢直面它们的人就是懦夫。

约翰逊缺乏欣赏崇高美的趣味，而苏格兰风景最能满足这种趣味。在这一点上，他著名的同代人，托马斯·格雷似乎先知先觉：“见过阿尔卑斯山之后，直到现在我还没有看到任何崇高美的景致。”③格雷的苏格兰之旅是在 1765 年。回到伦敦之后，他试图总结苏格兰风景对他的影响：

> （高地山峰）令人狂喜，应每年朝圣一次。是上帝可怖的巨制（monstrous creature），除他之外，无人能把这么多的美与这么多的恐怖揉捏在一起。对你们的诗人、画家、园艺师和牧师来说，是他们不曾见过的奇观：他们的想象中只有板球场、花卉带、饮马池、地下

---

① 1802 年 2 月 6 日所记内容，参见 J. 格雷格编辑的《法灵顿日记》（*The Farington Diary*, 1922），第一卷，第 340 页。

② 约翰·达尔林普，《论风景园艺》（*An Essay on Landscape Gardening*）（大概写于 1750 年，1823），第 7 页。

③ 约 1765 年 9 月时节的信件，参见《格雷书信》（*Gray: Correspondence*），第 894 页。

河、贝壳洞和中国亭。[①]

约翰逊和格雷的反应并非大相径庭。他们都乐于承认这种风景可以扩展心灵，尽管对于约翰逊而言，主要是道德感的扩展。这是游览苏格兰的一个好理由。甚至在约翰逊结束旅行四十多年之后，苏格兰之旅仍被视为“远超文明旅行的范围之外”。[②]但是，正如其他旅行那样，为乐趣而乐趣的“文明旅行”数十年来一直在寻找某种遥远、几无文明的过去的遗迹。有理由问道：“如果我们所有欧洲行的游客选择意大利的理由是因为它的古老，那为什么要忽略苏格兰呢？它现在的沧桑不是还保留着开天辟地时的样貌么？”[③]1699年，就是同一个游客，说起苏格兰人的野蛮时出语刻薄。他认为这个民族的名字源于“黑暗”（darkness）这个词，此词亦指他们“粗鄙、顽固的理解力”及所居住的阴暗国家。1745年起义后一年，在题为“致一位年轻的绅士”的一封信中，写信人忠告人们勿去苏格兰旅行。他宣称教皇皈依清教的可能性远远大于一个受教育的人“通过漫游卡列多尼亚[④]森林来增进知识”的可能性：

有些人认为，当恶魔向救世主展示世上的各个王国时，他按住苏格兰不表，……因为它不可能成为什么诱惑。[⑤]

但毫无疑问，1760年前后，到苏格兰高地的游客数量在不断增加。1759年，布雷多班勋爵注意到：“今年流行苏格兰高地游。这个夏天有很多英格兰游客来这儿，我猜是因为他们不能出国之故。”1773年，他意识到高地之旅正在成为一种时尚。[⑥]尽管如此，高地还是没有湖区那么

① 《格雷书信》，第890页。

② 纳撒尼尔·拉克扎尔，《日记》（1813年7月到9月），苏格兰国家图书馆，手稿，MS.3108，第14页。

③ 《苏格兰之旅》（*A Journey to Scotland*，“某英国绅士所作”，1699），第3页。

④ Caledonian，即苏格兰。——译注

⑤ 无名氏，《文字中的苏格兰》，选自《哈利父子杂记》第七卷（*The Harleian Miscellany* VII，1746），第357—358页。

⑥ 引自詹姆斯·霍洛威（James Holloway）和林赛·厄灵顿（Lindsay Errington）的《发现苏格兰》

拥挤。即使是1798年7月画境游的高峰期，医生兼自然哲学家托马斯·加内特博士报告说，在他的首次高地之旅的头三周的旅程中，他没有碰到任何旅行者。[①] 这条线路冷冷清清，孤寂本身就是一种崇高美的体验。玛丽·安·汉威在给她妹妹的信中写到，连续几天“我走过的地方如此阴郁，我正向你描述的那种阴郁，可能到下个月，它还依然不散”。幸运的是道路，即使是深入高地的道路，路况也非常之好。这主要是韦德将军（General Wade）的功劳，很多游客因此对他心怀敬意。18世纪20年代，他负责监管贯穿高地的道路和桥梁的修建，有一部分路和桥就是为了连通1715年詹姆斯二世党人叛乱后修建起来的英格兰堡垒的。韦德将军广受嘉颂，在一首关于“苏格兰精神”的诗中，其1764年的献词就写道： 201

> 且看，冲破一个哥特式的黑夜
> 她勇敢前行，一半融入光明；……
> 且看，那儿，她的精神扬起，欢欣、震惊，
> 林丛郁郁葱葱，别墅喜气盈盈
> 但见硕果金黄，她点头赞美，
> 坚固的桥拱，导引上涨的洪水；
> 防波堤上的道路，人来人往，不断伸展
> 人们感激不尽：树篱绵延，围护着海滩。[②]

甚至严肃的权威读物，如当时的苏格兰《红色指南》（*Red Guide*）也

（*The Discovery of Scotland*，爱丁堡，1978），第63页。本章大量引用了该书精彩的、关于早期苏格兰风景的描述的目录条文（catalogue essays），多为霍洛威所著。以下简称《发现苏格兰》。

① 托马斯·加内特，《苏格兰高地和西部群岛部分地区之旅见闻，尤其是关于斯塔法岛和爱奥那岛的部分：其中增加了关于克莱德瀑布、环莫法特乡村的描述，以及关于它的矿泉水的分析》（*Observations on a Tour through the Highlands and Part of the Western Isles of Scotland, particularly Staffa and Icolmkill: To which are added, A Description of the Falls of the Clyde, of the Country round Moffat, and an Analysis of its mineral Waters*, 1800），第一卷，第109页。

② 无名氏，《致韦德将军》，选自《苏格兰叙述诗集》（*Scottish Descriptive Poems*, 1803），第154—155页。

倾向于认为，苏格兰为外面世界所知，韦德居功甚伟，超过约翰逊和司各特。对英格兰游客来说，那些堡垒与奥古斯塔斯堡垒、乔治堡垒和威廉堡垒一样相当实用，可以充做歇脚点，因为一些高地旅馆比堡垒还要肮脏，他们因此非常苦恼：

> 这里到处很脏，脏房子、脏街道、脏亚麻衣裳，……但也有许多好东西……好住处、好马肉、好烟草。[1]

苏格兰的穷人被认为跟野蛮人无异，满足于居住在肮脏、堕落的地方。在皮奥奇夫人看来，这要归罪于法国式的传统（苏格兰与其瓜葛很深）——“喜爱肮脏是欧洲大陆的另一个趣味”。[2] 韦德的军用公路和城堡的出现，宗族制的式微以及农业的慢慢改良，把高地从中世纪快速带入18世纪。另一股文明影响来自于络绎不绝的英格兰游客。伊丽莎白·蒂格尔惊呼：“现在所有的人都去苏格兰旅行。”她在1788年游览了苏格兰。但并不是所有的人都敢穿越高地。罗蒙湖（Loch Lomond）边的鲁斯旅馆流传着一个关于两个英格兰游客的故事。一天早上，两个游客准备出发，此时浓雾弥漫，他们立马警觉起来。一人对其同伴说，他敢肯定太阳从未在高地上空升起过；“另一人随即附和。于是，他们立即调转马头，匆忙赶回阳光明媚和天气晴朗之地”。[3] 苏格兰的坏天气臭名远扬。新闻记者约翰·斯多达特曾经提到过一名失望的游客。由于阴雨连绵，202 他连着好几天都被困在因弗拉里（Inverary）的一家旅馆里。绝望之余，他向店主打听苏格兰是否一直都在下雨。“不会！”店主干脆地回答，“有时会下点雪。”

苏格兰最知名的学者兼诗人詹姆斯·贝迪曾谨慎地指出，天气只是

① 无名氏，《苏格兰记述，见一位军官写给伦敦友人的信》，选自《苏格兰之旅》（1699），第13页。

② 皮奥奇，《1798年游记——英格兰北部之旅》，第9—10页。

③ 约瑟夫·摩曼，《苏格兰高地和英国湖区远足，附有回忆、描述和史实的参考》（*An Excursion to the Highlands of Scotland and the English Lakes, with Recollections, Descriptions and References to Historical Facts*, 1805），第170页。

苏格兰特征的一部分。在1762年的一篇散文《诗歌与音乐如何影响心灵》（“On Poetry and Music, as They Affect the Mind”）中，他对自己国家的个性进行了分析，倍受称道。在此，很有必要引用其中的一部分：

> 苏格兰高地风景如画，但总的来说，这是个忧郁的国家。狭长的山区荒原长满了深色石楠，多雾的天气使其经常显得晦暗；狭窄的河谷人烟稀少，两边是高耸的悬崖，回荡着瀑布的轰鸣声；土地崎岖不平，气候阴郁沉闷；很多地方既无放牧之趣，也无农耕之利；河湾与湖泊纵横交错，水面上波涛汹涌。风力的每一次改变，水位的每一次上升或下降，总能在这片满是回声、岩石和洞穴的荒凉之地上引发不祥的声响：……这样的景物使人的想象蒙上一层阴郁，……总能在当地人静默和孤独之时影响他们的心灵。（因此……）他们的诗歌几乎都非常悲伤，他们对于自然万物的看法也都非常沉闷、忧郁。[①]

一个“如画”但“忧郁”的国家：贝迪暗示这两者并不协调。吉尔平恭敬地引用了这段文字的部分内容，认为贝迪所描述的景物全是“塑造忧郁的条件”但“不完全属于如画美类型”。尽管如此，“它们几乎都能强化忧郁，渲染了欣赏这些孤独而壮丽的风景的旅行者的想象”。这些忧郁的壮丽在莪相诗歌（Ossian Poems）中得到了脍炙人口的再现。无论人们对它们的真实性持什么态度，这些诗陪伴着每一位来到高地的画境游游客，人们在瀑布旁或山顶上如痴如醉地把它们吟唱。这股“莪相热”可从情感细腻的安妮·格兰特的记游信件中窥见一斑：

> ……每一阵风似乎都在触动一根无形的琴弦；每一朵飘过的云彩，在月色的辉映之下，在我心中都是一种乐器，吟诵着可爱而勇敢

① 詹姆斯·贝迪，《论诗歌与音乐及其对思想的影响》（*On Poetry and Music, as they affect the mind*, 1762），选自贝迪的《文集》（*Essays*，爱丁堡，1776），第479—483页。

的往事——它们活在其他时代的歌曲里。[1]

这些“其他时代的歌曲”，从节奏到意象，都萃取了风景和气候影响的精华，它们原始的风格与奥古斯都诗人及其继承者考究的社会诗形成了鲜明的对比。安娜·西沃德孩提时期就对德比郡乡村和诗歌及绘画中的“萨尔瓦多风格”产生了一种浪漫的情怀。她承认：“由于早年养成的这种偏好，当我的眼睛逡巡在莪相的字里行间时，经常会噙满哀伤而狂喜的泪水。”[2] 莪相风格的诗歌唤起人们的一种趣味，而这趣味早已被威尔士德鲁伊神话及格雷和柯林斯的一些诗歌激发起来。鉴于对莪相的兴趣是高地之行的一个强烈动机，简要地介绍有关他的诗歌的争议还是有些帮助的。

203 詹姆斯·麦克弗森是一个年轻的苏格兰校长，1760 年，他出版了一本诗集，题为《苏格兰高地古代诗歌散篇，译自盖尔语或厄尔斯语》（*Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language*）。由于诗集大受欢迎，他两次获得资助到高地和西部群岛进一步研究盖尔语诗歌。他收集了该地区一些传统歌曲的版本，并在 1761 年出版了《芬戈尔，六卷本古代史诗》（*Fingal, an ancient epic Poem, in six books*）。两年后，《特莫拉》（*Temora*）出版。1765 年出版的《芬戈尔之子莪相诗集》（*The Works of Ossian, The Son of Fingal*）是《芬戈尔》和《特莫拉》的合集，同时还增加了其他几首诗歌。在之后的三十年，它共出大约二十五版。现在普遍认为，这些据传译自古老的盖尔语原文的诗歌大多都是经人授意的伪作。在麦克弗森的时代，很多人公开谴责这些诗歌属于伪造，约翰逊博士便是他们的领头人，麦克弗森甚至因此要跟他决斗。但麦克弗森也有一些给力的支持者，特别是英国爱丁堡大学修辞学教授休·布莱尔，他为《莪相诗集》写了一篇“评论性论文”：

---

① 安妮·格兰特，《山区来信》（*Letters from the Mountains*, 1807），第一卷，第 12 页。
② 引自塞缪尔·蒙克（Samuel Monk），《论崇高》（*The Sublime*, 密执根，1960），第 213 页。

> 诗歌是想象力的孩子。[在这个社会的人们看来]它在社会初期往往非常生动、活泼。他们的激情使他们不受任何限制：他们的想象力不会压制他们的激情。他们相互展现自我，没有伪装，……坦坦荡荡，完全处于天性的单纯状态。由于他们的感情都很强烈，他们的语言本身就带有一种诗性变化。他们容易夸张，常以最强烈的色彩描述一切，这使得他们的表达既如画又形象。[1]

这段话读起来更像一个预告，预告了另一个著名的辩护，即三十多年后华兹华斯的《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）序言，（二者）均为一种新诗歌辩护，这种诗歌反映了一种单纯共同体的激情本性，二者均视诗歌的主旨有许多都是来自诗歌对一个拥有崇高自然环境的社会的影响。1760年，社交名媛伊丽莎白·蒙塔古写信给利特尔顿勋爵，感谢他送给自己一本最新出版的莪相的《短诗集》（*Fragments*）：

> 我听马奇蒙特勋爵说，我们的老高地游吟诗人是他认识的一个现代绅士。如果他所说属实，我们就有了一个活着的、可与品达和最伟大的古人争夺诗坛地位的诗人。我尊敬他，因为他将缪斯带进了这个国家，让她们气度雍容地跨过丘陵、高山和河流，而不是羞怯温驯地在公园里或皮卡迪利广场（Piccadilly）散步。[2]

就像贝迪所说的那样，苏格兰高地给莪相诗歌造成了阴郁的影响。发现一个英国的荷马正是那个民族主义时代所需要的东西："我们见到的不是希腊或意大利的风景，而是北部山区的雾、云及暴风雨。"[3]《卡顿诗》（*Carthon: A Poem*）开篇几句足以让我们对此有所了解：

---

① 《芬戈尔之子莪相诗集》，由詹姆斯·麦克弗森译自盖尔语（1765），第二卷，第314—316页。

② 《伊丽莎白·蒙塔古夫人书信集》（*The Letters of Mrs. Elizabeth Montagu*, 1809），第四卷，第319页。

③ 《莪相诗集》，第二卷，第409页。

204

> 一个远古时代的传说！其他年代的需求！……啊，罗拉，你溪流的潺潺水声带回了过去时光的记忆。加马拉，你的森林的声音在我耳中动听至极。马尔维娜，你难道没有看见一块顶上长着石楠的岩石？在它上方有三棵古老的冷杉树；它脚下狭窄的平地一片翠绿；那里有山花开放，在微风中摇动白色的花朵。一枝蓟花孤零零地立在那里，披散着有些年头的穗须。两棵一半已陷入土中的树，探出它们长满青苔的头。山中野鹿不敢靠近这个地方，因为它看到了守护此地的灰色幽灵：因为巨人就躺在，噢！马尔维娜，这狭窄的石岩平川。[①]

这篇节奏感很强的散文具有游吟诗的韵律，它给英格兰读者带来了耳目一新的感觉，开始向着崇高美的方向发展。游客们随身带着莪相诗集，“每一个喜欢优美和崇高美的人都承认，它们最具生命力和高尚的思想，意在用英雄的勇气和美德来激发人的心灵”（图 67）。[②] 但是，对许多老一辈的高地居民而言，1745 年以来的高地文化与经济变化已经永远地摧毁了这种莪相式的精神。1795 年，米歇尔牧师和萨默赛特公爵（Duke of Somerset）同游时碰到了一个“健壮的芬戈尔人”，后者告诉他莪相和游吟诗人因高昂的地租和土豆早已流落他乡了：“前者使他们疲于应付地主的债务，无暇顾及其他的事情；后者能使他们免遭饥馑，却让他们有了获利的想法，但他们却完全不懂如何获利。”[③] 同样消失的还有那些成年仪式——部落中踌躇满志的年轻首领需要通过这种仪式的考验以证明自己成熟的打猎技巧和盗取牛群的勇气：

> 现在，庄严的首领上任宣誓不再存在，大厅里没有了游吟诗人

① 《莪相诗集》，第一卷，第 179—180 页。
② 无名氏，《苏格兰高地一日游》（*One Day's Journey to the Highlands of Scotland*，1784）。
③ J. H. 米歇尔，《1795 年萨默赛特公爵和 J. H. 米歇尔牧师的英格兰、威尔士和苏格兰部分地区之旅》（*The Tour of the Duke of Somerset, and the Rev. J. H. Michell, through parts of England, Wales, and Scotland, in the year 1795*，1845），第 148 页。



图 67. 亚历山大·伦西曼，《手持竖琴自弹自唱的盲人莪相》，潘尼丘伊克别墅天花板案，苏格兰国家美术馆，爱丁堡。

的声音，也没有人讲述过去年代的事迹以鼓励现在的人向他们的祖先学习。

现在，过去年代的事迹却在伦敦上流人士之间传诵。“整个制度都发生了变化，文明欧洲的礼仪迅速在高地和西部群岛最偏僻的角落独领风骚”。一种正在衰落的文化开始具有某种文物价值。这真是一个反讽，这种情况我们先前就已注意到了，即那些对原始文化最好奇的人同时也是消灭它的最有力的推手。到了世纪末，只有西部群岛的人被认为还真实地保留了这种民间文化：“由于他们在现代改良的各个方面都逊

于自己的邻居，因此他们从前辉煌的遗迹要优于后者。"[1]普兰姆特本人相当怀疑大吹大擂的莪相之美德的感召力。他后悔穿越高地时仅仅带上莪相而忘记把柯珀也打包作为随身读物："莪相顶多是个诗人，而柯珀则既是诗人，又是基督徒。"[2]在自己的苏格兰之旅日志中，他模仿莪相写了一首讽刺诗《空芜庞穷：盖尔语诗断章》（*Empti-Ponchin: A Gaelic Fragment*），用一些史诗的写法来描述他在一家高地客栈中受到的冷遇。

芬戈尔和莪相的诗歌精神渗透在崎岖、多雾的高地风景之中，18世纪60年代之后，这种风景成为最大的诱惑，刺激人们进行艰难的苏格兰之旅。约翰·斯多达特记述了自己与戈登公爵夫人的晚间谈话，地点是206 在她位于金拉拉（Kinrara）的茅舍："时间就这样度过，我们谈论了一些诗人，此时谈论他们最有趣味。有莪相，他是高地风景的画家；有彭斯，他是苏格兰情感的画家，更有活力的画家。我不能忘记普赖斯先生关于如画美的文章，在我们讨论如何改进本地风景时，我们就拿它当教科书。"彭斯本人曾在1787年游览了苏格兰，他总结了苏格兰的代表性景物，也就是游客最有可能去寻找的东西："在那两个月里，我参观了各种瀑布、风景、废墟及德鲁伊神庙，学习了高地曲子，学会了苏格兰歌曲，了解了一些詹姆斯二世党人的逸事，如此等等。"[3]18世纪90年代，当《赫布里底群岛小丑》（*Harlequin in Hebrides*）在萨德勒威尔斯剧场上演时，伦敦人可以从中领略一番苏格兰风光。其豪华的布景包括高地领主的内室、高地村庄及苏格兰海边的黑色洞穴。[4]

罗伯特·赫伦是19世纪初一本很权威的苏格兰地形指南的作者。他在1792年游览了高地。在自己的《见闻》（*Observations*）中，他总结了此前十至十二年间苏格兰成为夏季旅游时尚目的地的原因：

---

① 约翰·斯多达特，《1779年和1800年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》，第二卷，第4—5页。

② 詹姆斯·普兰姆特，《记叙》（*Narrative*），第60—61页。

③ J. 德·兰西·弗格森（J. de Lancey Ferguson）编，《罗伯特·彭斯书信集》（*The Letters of Robert Burns*，牛津，1931），第一卷，第132—133页。

④《萨德勒威尔斯第二卷，1787—1795》，其中汇集了简报、歌曲、海报，存于大英图书馆。

> 由于约翰逊博士的名望，那些急于想了解他参观过的地方的英格兰人就把它当成一处名胜（scene），而他就在名胜之中思考自然最宏大、最野性的各个方面以及人类社会最原始、最简单的形式。……几乎就在同一时间或更早时候，在出版了自己的英格兰动物学著作之后，彭南特先生受到吸引，也开始了自己的苏格兰之旅，并对它做了广泛而精彩的记述以飨公众。……两位旅行家的写作，再加上英格兰园艺及风景画的发展，推动了大批英格兰人在夏季去参观那些更原始的苏格兰美景。

除了上述几样原因，赫伦还提到了这些：大量的野生动物、良好的住宿及路况以及这样的一个事实：英格兰的夏季度假胜地已经耗尽了自己的魅力。

这一时期的苏格兰之旅，有两条线路逐渐得到认可。一条被称作“长线”（long tour），它沿东北海岸线上行至亚伯丁（Aberdeen），再转至因弗内斯（Inverness），然后下行至尼斯湖（Loch Ness）和本尼维斯（Ben Nevis），期间还可以远足到西部各个岛屿，尤其是艾奥娜岛（Iona）和斯塔法岛（Staffa），最后回到格拉斯哥。约翰逊和鲍斯威尔（Boswell）的旅行路线大致就是这样。因健康和娱乐原因到爱丁堡的游客则选另一条线路：

> [他们]通常或参观西边的格拉斯哥、罗蒙湖以及因弗拉里；或参观北边的帕斯（Perth）、敦克尔德（Dunkeld）、布莱尔（Blair）以及泰茅茨（Taymouth）。很多男士会参观全部这些地方。这就是所谓的苏格兰短线旅行。[①]

吉尔平的旅行路线是：爱丁堡—斯特林（Sterling）—帕斯—敦克尔德—泰茅茨—基尔林（Killin）—神奇湖（Loch Awe）—罗蒙湖—格拉斯哥—克莱德河（Klyde）上的瀑布群（虽然他描述了最后这个景点，但并没有实地参观）。本章论述的就是这条线路，但有一两处变动。

---

① 诺克斯，《1786年苏格兰高地和赫布里底群岛之旅》，第9页。

207 格雷透纳格林—爱丁堡—斯特林—列文湖

从英格兰到苏格兰，最受欢迎的入口就是穿过边境线进入格雷透纳格林（Gretna Green）。在一些人眼里，此地是处胜地——他们“急于把自己引荐给婚姻之神许门（Hymen），以自己国家所不允许的最快速度”。对此，亨利·斯克莱恩有过精彩的描述。[①] 苏格兰法律规定，私奔的情侣只要越过国境线到达这里，几分钟之内就能完婚，无需经过父母的同意。玛丽·安·汉威辛辣地讽刺道：“当前这代面色红润的女性是不会让自己受缚于任何责任的，不管是假正经的责任，还是稳重的责任。不会的。自由！美妙的自由才是时髦；因此，招手叫停一辆双驾马车吧，前面就是格雷透纳格林。”既然父母通常紧紧尾随，（情侣们）会为快速方便的交通破费约两基尼，这还是值得的。而且，就像彭南特所说，如果没有时间举行仪式，“人们就建议惊慌失措的两个人溜到床上，再指给随后追赶过来的人看，后者一看，以为生米已经煮成了熟饭，于是转身离去，而私奔的那对儿再来圆房”。[②] 村里的铁匠、渔夫或木匠通常都是婚礼主持人，很多游客用威士忌把老铁匠灌醉，让他说出经年累积的逸闻趣事。吉尔平把这个地方当成是年轻小说家最好的学校：“只要和这儿的文人交谈几个月，一个好学的学生就能得到大量的奇闻逸事，只需再加上少许的想象把它们糅合起来，他想编多少本故事就编多少。”

最不需要这种当代桃色素材的小说家是沃尔特·司各特，他与爱丁堡南部乡村，尤其是艾斯克河（River Esk）和洛锡安人（the Lothians）有着不可分割的联系。关于艾斯克河，他这样写道：“它的景物最有趣致，景色最浪漫、最优美，变化多端，连绵不断，苏格兰没有哪条河流能与它相比。”[③] 这些浪漫美景包括美丽的达尔豪斯城堡（Dalhousie）、洛斯林城堡（Roslin）（图 68）和霍桑顿城堡［Hawthornde，本·琼森的朋友，诗人德鲁蒙德（William Drummond）的隐

---

① 斯克莱恩，《连续三次英格兰北部和苏格兰大部分地区之旅》（第二版，1813），第 34 页。

② 彭南特，《1772 年苏格兰之旅和赫布里底群岛远航》（*A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides, MDCCLXXII*, 1774）。

③ 引自《发现苏格兰》，第 71 页。

居处],后两座尤为画境游游客所青睐。1786年的一个晴朗的早晨,罗伯特·彭斯和苏格兰最有名的风景画家亚历山大·纳斯密斯从爱丁堡出发,徒步到了洛斯林城堡。纳斯密斯为彭斯作了一幅铅笔素描(图69),他就站在城堡雄伟的诺曼式拱门下,沉思"大自然的青春与清新生生不息,而人类力图使自己的作品成为永恒——他们的一切努力都沦为摇摇欲坠的废墟,两者形成了鲜明的对比"。[1]1800年,约翰·斯多达特与司各特一道游览了艾斯克乡村地区,他推荐了一处至低视点来观赏这处经常被入画的遗址,那就是沿着小河涉水来到城堡的石岩基座脚下,近看,它马上就显示出一种"漂亮的野性,令人震惊的崇高美"。它残破的塔楼在树簇间若隐若现。

在格雷眼中,爱丁堡"是所有首府中最具如画美(远眺),同时也是最肮脏(近看)的一个"。[2]这个例子再次告诉我们,适度的距离会提升我们眼中的景物。吉尔平认为,城堡本身是爱丁堡唯一的如画美景物,但需要从底部往上看,而这正是约瑟夫·法灵顿的视角:他从格拉斯市场观察城堡,采用钢笔淡描的技法描画城堡,笔触精致(图70)。慈善家及书商约翰·诺克斯曾委托法灵顿为一本关于苏格兰如画美的书做些插画(诺克斯1790年去世,这一计划夭折)。法灵顿到达爱丁堡时,恰逢1788年那个多雨的六月,因此,一旦天气好转,他就开始寻找合适的作画地点。他的旅行日志所记的日期与准确的日期有些出入。格拉斯市场这幅画就标注着"1788年6月28日"。不管怎样,下面是他关于画作逐渐成形的记叙: 209

> 7月3日,星期四:四点起床,来到城堡下面通往格拉斯市场的一个地方,画出了城堡景色的第一个草图,意在把它当作诺克斯先生书中的一个主题……
>
> [7月8日,来到格拉斯市场]我继续打量城堡并用钢笔把它画下来……

① 引自《发现苏格兰》,第76页。

② 1765年9月30日书信,《格雷书信》,第888页。

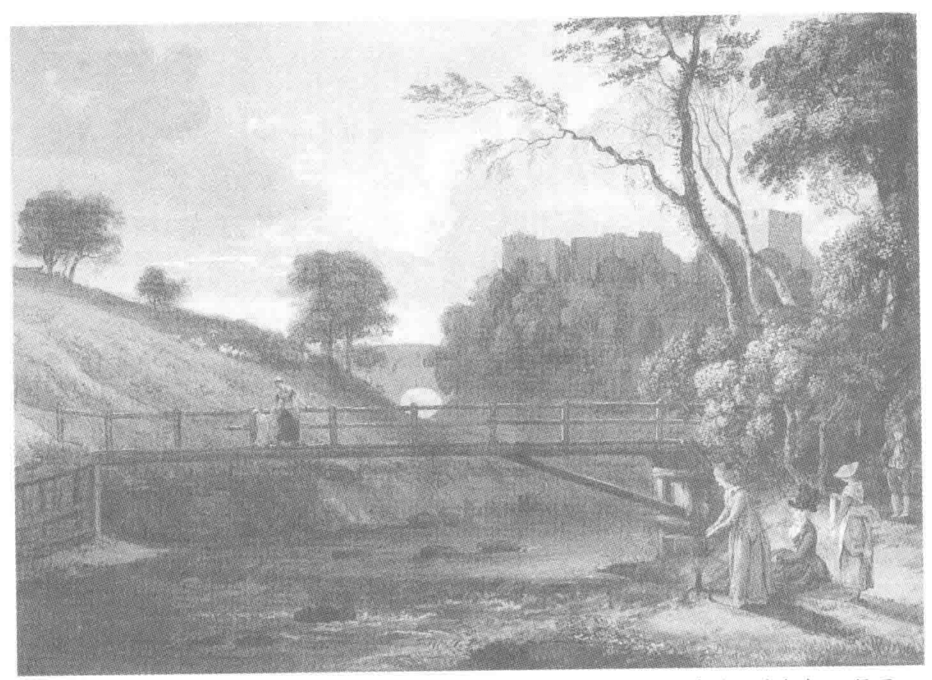


图 68. 保罗·桑德比,《米德罗西恩的洛斯林城堡》(约 1770),耶鲁英国艺术中心,保罗·梅伦收藏品。



图 69. 亚历山大·纳斯密斯,《洛斯林城堡局部:画中人物是罗伯特·彭斯》(1786),苏格兰国家肖像美术馆,爱丁堡。



图70. 约瑟夫•法灵顿,《从格拉斯市场看爱丁堡城堡》(1788),苏格兰国家美术馆,爱丁堡。

> ［7月10日,来到格拉斯市场］用自然色彩为城堡、岩石及村舍着色。
>
> ［7月19日,因雨被困屋内］用钢笔对一些草图进行润色,以便对其进行修改、定稿。[①]

在动身前往高地之前,游客们会在爱丁堡逗留几天,对苏格兰人民的社会状况有所思考,同时把苏格兰首府的生活与英格兰某个大城市的生活做个对比。英格兰游客似乎对它的一个特殊风情很不解:

> 酒店店主问我们是否觉得爱丁堡还没达到优雅的顶点。我回答说还没,而且永远不会,直到我看到酒店客房侍者竟然也穿着鞋

210

① 约瑟夫·法灵顿,《1788年和1792年的苏格兰之旅》("Tours in Scotland in 1788 and 1792"),詹姆斯·格雷格的法灵顿手稿打印本,爱丁堡市图书馆,第18—23页。

子和长袜。[1]

似乎每位游客都对苏格兰女性不穿鞋子感到震惊："啊！不像英格兰女性的玉足 / 穿着华履，纤柔而洁丽。"[2] 有些游客对城中老年女性尤其苛刻，认为她们是《麦克白》中那些"任性姐妹"的化身：

> 这些老女人比我们英格兰的巫婆还要丑。她们丑到了令人恐惧的程度。天气和气候，还有破衣和贫穷加剧了她们的丑，真是难以想象。[3]

但如果无视她们的光脚丫子，很多年轻女性还是非常吸引人的：不戴任何头饰，除了发间扎一条丝带，她们显得"很漂亮、具有单纯的如画美"，伊丽莎白·蒂格尔如是认为。但她们大大咧咧的举止还是让那些文质彬彬的英格兰游客大跌眼镜。一天早上，准男爵以及数本著名政治回忆录的作者纳撒尼尔·拉克扎尔先生在看见旅馆窗前的一幕时便惊得目瞪口呆：

> ……一个年轻女子身着一身得体的白衣，但没穿鞋也没穿袜，从不远处的一座房子走出来，接着在"小溪"边蹲下，毫无遮挡，向下水道女神克罗阿西娜致敬，行动极其敏捷。在向女神献上了自己的祭品之后，她向旁边挪了一脚，保持原来的姿势，几秒钟之后，她站了起来，放下自己的衣服，非常从容地回去了。[4]

211

通常，游客会用上面这种文雅、委婉的方式批评（苏格兰）缺少厕所："这里的居民不崇拜克罗阿西娜女神，他们的祭品全都献给乡村

① 莫里斯·莫尔，《亨廷顿诸郡之旅》，第 24—25 页。
② 安东尼·钱皮恩，《1771 年小诗》，选自《杂记》（*Miscellanies*, 1801），第 67 页。
③ 拉克扎尔，《日记》，第 56—57 页。
④ 同上，第 29—30 页。

诸神。"[①]就行为举止而言，苏格兰平民与威尔士人同类，被认为落后于英格兰平民一百多年。但需要明确一点，低地人和高地人之间存在着一个明显的差距，而且令人惊讶的是，后者胜出。高地人是"阳刚、勇敢、吃苦耐劳的种族，他们举止文明、穿着得体、热情好客，会倾其所有接待客人"；而低地人待人接物"常常令陌生人反感"。[②]理论上，如画美的趣味总是偏好让风景中的装饰人物衣衫褴褛、头发凌乱。但一旦近距离地直面实况，游客的偏好就会受到严重的考验，此时的距离扼杀了风景的魅力。他们所面临的困境类似崇高美所要求的那种微妙的平衡，即既要直面真正的危险，又要在相对安全的位置感受危险的刺激。

如果一个游客、画家，如吉尔平，对爱丁堡如画美的特征感到困惑，接下来，当他沿着弗斯河（Forth）右岸走到斯特林时，还会有三个景点让他更为不解。第一个难题就是霍普顿别墅（Hopetoun House）。这个别墅面积阔大，位置极佳，俯瞰着弗斯河。其建筑过程历经 18 世纪前半期，后来由亚当兄弟完成。但其辉煌的古典主义线条与如画美趣味相抵触。吉尔平建议只取远景——此时，规则的建筑会和一个不规则的景物连在一起："庄园远在地平线上，是横向线条，山峰线条四下分散，两者相得益彰。"他接着指出，艺术家如果要画一所现代房子，他通常需要打破其规则性的线条，"即使此时别无它物，至少也得画上几根树枝"，相比之下，哥特式建筑或古典建筑的废墟则是给画家量身定制的佳构。沿弗斯河边修建的炼铁厂也给绘画带来更大的问题。约翰·斯多达特想起了约瑟夫·赖特的德比郡绘画，他为赖特遗憾：即使还有更微妙的对比可供探索，但他还是只选了那些工业景观来营造炫目而强烈的对比效果。

但对于如画美的鉴赏家来说，最大的挑战是斯特林城堡西南方向的壮观。根据彭南特的说法，这是目前苏格兰最美的风景。其主要景物是弗斯河第一段的河流，巨环状的水流向下绵延好多英里。吉尔平承认"它

① 詹姆斯·普兰姆特，[《苏格兰之旅日志》]，1795，剑桥大学图书馆，手稿，共 5808 页，第 5—6 页。以下可简称为"普兰姆特，《苏格兰》（1795）"。

② 斯克莱恩，《连续三次英格兰北部及苏格兰大部分地区之旅》，第 71 页。

横无际涯、可喜可悦，……但毫无如画美可言”。它之所以不具备如画美特质，是因为它是一种鸟瞰式的全景。在寻找如画美的旅途中，我们已经遇到过此类矛盾：从罗斯教堂墓地看到的风景和在北威尔士克卢伊德河谷以及威斯特第五观景点所看到的温德米尔湖都很壮丽，但都不适合入画。关于斯特林城堡风景，最有意思的讨论是约翰·莱蒂斯的《游记》（*Tour*）。他非常喜欢这里的风景，但又承认，吉尔平不会同意他把它叫做如画风景。然而，它就是“一处宝库，游客或者画家能找到上万处美景和美图”，即使没有哪个风景画家会在这儿取景：

212

> 大多数的景物应该近在画家眼前，他才好确定形状、颜色及特征，在他与所绘景色的前景之间，得有某些亲近感。他的职责就是要根据固定原则（fixed principles）制造愉悦。对自然之宏伟的体察；惊喜、赞美、心灵的升华；对艺术的反思、教化和人类的力量，还有无数情感和思想的联想，在观景者初次看见壮丽的地平线时，这一切都将对他产生影响，使他陶醉，而取之绘画艺术的描景规则则使他无法把这样的感觉传达给读者。[①]

之所以说这里并非风景如画，是因为它只有一个景深，即无限后缩的背景。莱蒂斯不敢苟同如画美的“固定原则”，他认为它们有局限，太死板，不能传达此类壮观带给观景者的全部情感冲击。心灵的升华、反思、联想等都是风景激发出来的非视觉或后视觉的反应，而如画美词汇并没有为它们储备资源。在思考同一景色时，斯多达特肯定了莱蒂斯的异议：“对于风景所带来的这些愉悦，如果以绘画作为标准，就会使艺术凌驾于自然之上，颠倒了侍女与女主人的地位。”在其《评论》（*Remarks*）中，他还区分了画境游游客与“自然和性情之人”。

从斯特林东去的道路有一段顺德文河（River Devon）而下，到了雷鸣桥（Rumbling Bridge）时，勇敢的游客就有机会欣赏如画之美了。萨拉·穆雷试图速写这里的景色：“在企图靠近的过程中，我有几次被迫闭

① 莱蒂斯，《关于苏格兰各地之旅的信件，1792 年》，第 474 页。

上眼睛，死死抓住我所坐的岩石不放，以防自己跌入打着漩涡、泛着泡沫的急流中。”[1] 在金洛斯（Kinross），有人告诉她，当地的桥也好，瀑布也好，都不值一看：“那儿的普通人，其实任何国家的普通人都一样，他们无法分辨什么值得一看或不值一看。”[2]

一路寻找如画美的游客在列文湖（Loch Leven）感觉更为自在。一天晚上，吉尔平从金洛斯出发，走到野外。此时一层薄雾升腾而起，袅袅爬上山腰。“朦胧之中，湖山相连，透过薄雾我们仅能分辨其大致轮廓。”前景的景物为他所看到的景象增色不少，而前景的美也因一些“如画风景人物”——正在收渔网的渔夫“而增色不少”，他们的收获成了吉尔平当晚的晚餐。但在他看来，列文湖不光具有如画美，而且历史意味浓厚。1568 年，在年轻的意乱情迷的乔治·道格拉斯（George Douglas）的帮助下，苏格兰的玛丽女王从湖心岛上的城堡监狱逃了出来。所有的游客都知道这一浪漫故事。吉尔平还写了一个故事梗概，以便为这个插曲创作一幅合适的寓意画。画面上的爱神带着胜利的笑容，手持火把，引导小船和其可爱的乘客驶向安全之地。

213

列文湖的风景多少预示了后面的高地风景。另一个预示发生在詹姆斯·普兰姆特身上。一群高地人来到他住的金洛斯旅馆，一看到他们，“几句著名的台词脱口而出”：“这些是什么人，他们如此萎顿，穿着如此凌乱？”[3] 他立刻找来一本《麦克白》，“为了更好地欣赏我们即将踏上的被施了魔法的、充满诗意的土地”。[4] 在之后的长线旅行中，普兰姆特真的去探查了该悲剧中的一些历史地点，并爬上考德城堡（Cawdor Castle）。用吉布森的话说，这里是“麦克白诸多血腥的无情举动”的舞台，当时他所看到的据说就是邓肯遭到谋杀的房间和床铺，“我不禁马上想到了国王的身姿，而在想象之中，我感到我的朋友用一把匕首刺穿了我的胸膛”。[5] 考德附近的一个地方便是麦克白与女巫们碰面的“被诅咒的

---

① 莎拉·穆雷，《前往苏格兰美景地旅游的随身实用指南》（1799），第一卷，第 137—138 页。
② 同上，第 132 页。
③ 原文是：What are these so witherd and so wild in their tire?——译注
④ 普兰姆特，《苏格兰》（1795），第 12 页。
⑤ 同上，第 3 页。

荒野”。与很多其他的游客一样，约翰逊博士和鲍斯威尔在穿过这片荒野时也面色凝重地背诵着从剧中选出的应景对白。人们普遍认为，这个地点“被选中真是眼光独到，因为这一带所有的底层阶级的老年女性都长得很像午夜里出没的巫婆。只需要一口大锅，一根扫帚柄，她们便可以直接登台表演”。[①]1825年，约翰·斯金纳被人领到了一个确切的地点，即一丛树木那儿，麦克白就是在那儿遇见女巫们的。附近的居民都知道，当地领主曾在不经意间把这个圣地连同另外一些地产一起卖掉了，当他发现自己犯了大错之后，又把这丛树木重新买了回来，“尽管为了每根树枝，他肯定花了至少一个基尼”。[②]

敦克尔德—布莱尔

如果回到短线上，《麦克白》中的首个场景就在博南（Birnam）的帕斯（Perth）以北约十五英里的地方，这里有邓肯城堡的废墟和博南森林。但光秃秃的博南让人失望至极。普兰姆特思忖：“现在这里找不到一棵树，我想它们在跟马尔科姆的士兵长途行军到了邓斯纳恩山（Dunsinane）之后，就再也没有回来过。”[③]

从现在开始，高地风景因与莎士比亚和莪相的关系而变得更有意味。与博南相邻的小镇敦克尔德被认为是进入高地的入口，游客在这里稍作休整，调整自己的情感，准备迎接即将到来的各种崇高体验。罗伯特·赫伦到达这里时，夜幕正在降临，四周的景色蒙上了一层阴郁的色彩：

> 我开始觉得自己正踏入莪相的英雄生活过的地方；它为数不多的单纯、宏伟、阴郁的景物给诗人的想象力涂上了一层忧郁的色彩，

---

① 托马斯·纽特，《英格兰和苏格兰之旅途中景色及见闻》（*Prospects and Observations on a Tour in England and Scotland*, 1791），第154页。

② 约翰·斯金纳，《北方之旅》（“Northern Tour”，1825），大英图书馆，手稿，Add.MS.33,889，第80—82页。

③ 普兰姆特，《记叙》，第338—339页。

同时带来那种崇高却又统一的意象，这种意象构成了古代盖尔语诗歌最为独特的特征之一。

黑压压的夜景因一座废弃的大教堂而显得愈发深沉，它就立在阿托尔（Atholl）公爵的庄园里。总之，敦克尔德就像吉布森所说的那样，“构成了一种完全可以进入萨尔瓦多或普桑的绘画之中的风景”。此时，不再有克劳德式的景色。 214

第二天早上，赫伦起身，开始了他的敦克尔德地区之旅。此时大雨滂沱。他参加了教堂的仪式，听了一场阴沉沉的布道，它对人可能受到惩罚的前景进行了一番描述。“这一切层层叠加，形成一种沉静、庄重、发人深思的氛围，情景交融，彼此呼应。”

公爵的领地沿着卜兰河（Bran）一直延伸到敦克尔德以西，其地界内有不少漂亮的瀑布。其中一个约有四十英尺高，最受吉尔平的赞美。而之前，在去瀑布的路上，他还因路边的花卉带过度整齐而颇有微词：

> 河道两边，岩石巨多，彼此挨得很紧，把水流逼进非常狭窄的空间；水流不时急转，由于岩石的挤压和倾斜的双重作用，愈加湍急，……这一切，连同周围的景物，不仅颇为壮观，而且极富如画美，无与伦比。**此景构成**堪称完美，但各个细部也相当精致、多变和复杂，在我所见过的自然之作中，这里最难模仿。

这是不列颠的如画美绝景之一，不可能长久免于人类的开发。1757年，一座专为阿托尔公爵三世修建的消夏小别墅就出现在瀑布上方一块突出的岩架上。虽然建筑外部及内饰都是当时流行的典雅的新古典主义风格，但它还是被取名为“隐居”（Hermitage）。不久之后，面向瀑布的飘窗还装上了彩色玻璃，结果，就像玛丽·安·汉威所描述的那样，透过窗户的红色部分，瀑布“看起来就像是从岩石上流下来的一道道液体火苗，宛如埃透纳（Etna）火山的岩浆”。或者，透过绿色的玻璃，瀑流就

会变成“铜绿色的熔岩”。[1] 吉尔平不喜欢这些骗人的花招，他认为，即使是要用到彩色玻璃，它也应该只是作为备选选项，比如，悬挂几幅镶有玻璃、带着把手的画框。

那些旨在强化美景的设计往往引起游客的反感。沉闷的天气、废墟、不经意看到的高地风景，尤其是那场令人极度悲观的布道，慢慢滋养了赫伦的忧郁心情，因此，他特别喜欢卜兰河瀑布的自然景色，“它就是那种野性的崇高美，它把人从比较轻松的短途旅行中唤回，重新找到心灵的力量”。但在“隐居”，要让这种感觉持续是不可能的：

> 房间的花里胡哨与四周景色格格不入，驱除了庄重的敬畏感、愉快的忧郁等等，但并不是那么彻底，因为房内弥漫着欢乐气氛，结果就是，夹杂在这两种感觉之间，人的想象力和感觉都受到了骚扰和破坏。

随着莪相热席卷整个不列颠，“隐居”得到改造并有了一个新名字——“莪相厅”（Ossian's Hall）。需要注意的是，游客通常由公爵的

216

园丁引至瀑布旁。观瀑路线设计巧妙，瀑布总是藏而不露，直到最后时刻。它们神秘的轰鸣声越来越响，非常清晰，直到游客进入“隐居”内部，站到飘窗面前，它们才突然在眼前出现（图 71）。这种设计的理念就是：通过延迟及制造悬念来提高崇高美体验。对建筑所做的莪相式改造也增添了一些铺垫因素，为游客铺垫崇高感的更高体验——本来游客一路上都在经历精心设计的审美历险。园丁把游客从观瀑路线带离，引他们进入一个黑暗的哥特式门厅。游客一进门，迎面就见到一幅查尔斯·斯图亚特（Charles Steuart）创作的莪相画像。画中的莪相是一位端坐着的盲眼游吟诗人，“姿势极为虔诚”。他身边摆着盾牌和长矛，背景是他的竖琴。他正对着一群如痴如醉的妇女吟唱。1803 年，华兹华斯兄妹在苏

① 詹姆斯·奈尔（James M'Nayr），《从格拉斯哥到苏格兰高地数处著名景点以及克莱德瀑布的旅游指南》（*A Guide from Glasgow, to some of the most Remarkable Scenes in the Highlandss of Scotland and to the Falls of the Clyde*，格拉斯哥，1797），第 98 页。



图 71.《敦克尔德隐居》，选自詹姆斯·克里里的《苏格兰风美景》（1803）。

格兰旅行时参观了“莪相大厅”。根据妹妹多萝茜·华兹华斯的记述，在阴暗的门厅里，就在他们凝视莪相画像时，园丁偷偷拉下某根控制杆，于是，那幅画便突然飞回到墙壁里面：

> 接着，天啊！我们就站在一个华丽的房间门口，房间几乎令人感觉眩晕，满屋都是飞奔喧腾的瀑流——巨大的瀑布，迎窗而来，迎面而来，墙壁和天花板镶嵌着无数的镜子，映射出无数的瀑影。

穿过阴暗隐蔽的门厅，游客突然来到了充满光亮和瀑声的房间，众多镜子反射出瀑流激烈的漩涡运动，这一切设计特别成功，极致的对比营造出舞台化的崇高美。这种感觉甚至保留到了现在，游客现在仍然能够体验得到。如今，莪相大厅部分已经修复。莪相画像早就不见了，但墙壁高处一处狭长的凹穴表明那是它曾经的藏身之地，而门厅侧墙上

有一个小孔，那就是那个杠杆装置的所在。即使没有这些配件，从黑暗的门厅通往观瀑房间的几处台阶仍然令人战栗。因其半圆形的拱顶，这个房间似乎起到一个扩音器的作用，全速冲下的瀑布因此突然变得更加喧闹。

在伊丽莎白·蒂格尔这样的鉴赏家看来，门厅与观瀑房风格不同这个特点非常重要："我认为应视这两个房间为古代与现代的象征。"镶嵌在墙上及天花板上的镜子肯定取代了飘窗上的彩色玻璃。赫伦认为，这种效果使得整个房间看起来"更像闺房，而不是隐居"，但其他游客很满意镜子的效果。有些镜子涂上了颜色，因此，映在镜中的瀑流看起来就像火焰或沸油，而天花板上的镜子"使瀑流看起来就像一缕白烟，飞速升腾，飘入顶上的开口"。[①]

在经过最初的惊讶之后，华兹华斯和妹妹都因为公爵这些"幼稚得可怜的"装置而捧腹大笑。后来，华兹华斯还为这个"敦克尔德快乐之地"写了一首《迸发》("Effusion")，讥讽这种"做作趣味的小玩意"。他认为，在卜兰河边立一座质朴的花岗岩雕像来纪念莪相会更合适，并补充了一个罗斯金式的限制条件："手艺要简单，质朴！ / 但要有高山的孤独相伴。"[②] 217 瀑布上游半英里处，曾经有一堆巨石，它们现在还在那里，一直被称为"莪相洞"(Ossian's Cave)。相对于"莪相厅"，它更适合莪相的时代。

在敦克尔德地区，莪相主题并不像很多人所想象的那样陌生。西南方向约十二英里处便是杏树峡谷(Glen Almond)。18 世纪 40 年代，韦德将军的一些士兵在修建穿过峡谷通往因弗尼斯的军用公路时，挖起了一块挡在路中的巨石。在石头的下面，他们找到了一口由四块灰石板砌成的棺材，里面有些被火烧过的骨头。后来，这个有名的发现被当成是莪相的坟墓。之后，在整个 18 世纪晚期，它成了一个朝圣对象，引起了人们的普遍好奇。

---

① 沃伦·哈斯丁斯，[《旅行日志》(Journal of a Tour)，1787]，大英图书馆，手稿，Add. MS. 39,889，第 13—14 页。

② 原文是：uncouth the workmanship, and rude! But, nursed in mountain solitude. ——译注

布莱尔，阿托尔—泰茅茨

"弗兰克，你知道创造世界需要多少天吗？"在一次穿越阿托尔森林的加里峡谷（Glen Garry）的行军徒中，一个士兵问道。他的朋友回答说要六天。"那我敢对上帝发誓，……这个地方肯定是第六天的成果，因为它看起来就是在他妈的忙乱之中完成的"。[①] 短线路线经过阿托尔公爵位于布莱尔的庄园之后就不再继续向北延伸，而是拐进了令人胆寒的加里峡谷，再转向西南方向。

与峡谷形成对比，在敦克尔德—泰河河谷（Strath Tay）—布莱尔这条路上，一路都是美丽和缓的高地风景：

> 群山高耸入云，没有任何活物的踪迹；云雾缠绕在半山腰，小河流经山脚，河的两岸都是岩石和树木，唯一的变化就是赶牛饮水的高地人：如果把这些全都放到一起，你就可以得到一幅高地美景，它遵循的是最受认可的构图方式。

伊丽莎白·蒂格尔曾给出了高地如画美的配方，对此，詹姆斯·霍洛威最近通过比较两个版本的泰河河谷风景画进行了阐释。[②] 一个是保罗·桑德比 1747 年的一幅画作（图 72）。三十年后，桑德比的风景画被制成版画，它做出了少许改动以顾及欣赏趣味的变化（图 73）。霍洛威说："到了 1780 年，该画并没有被认为是完全的'高地'，于是便增加了几个细节将其风景戏剧化；拔高山峰，轮廓更多起伏，同时还加进一些冷杉和一个身着苏格兰裙的观景者。"

布莱尔城堡是北方最美的盛景之一。在这里，华兹华斯兄妹不得不步行三小时才走完那些乐园，筋疲力尽："在园丁的引领下，我们看完了所有的瀑布，之后便任其摆布，他把我们从一个地方拖到另一个地方，叫

---

① 理查德·迪克（Richard Dick），"北部乡间远足"（"Jaunt to the North Country", 1779），格拉斯哥米切尔图书馆，手稿，MS.89。

②《发现苏格兰》，第 37 页。

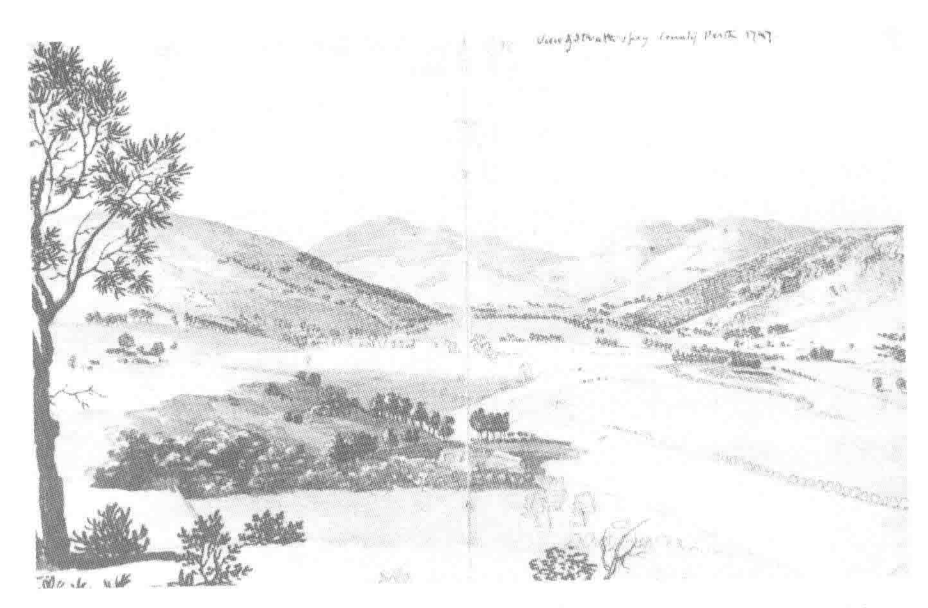


图 72. 保罗•桑德比,《泰河河谷》(1747),第 218 页,威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

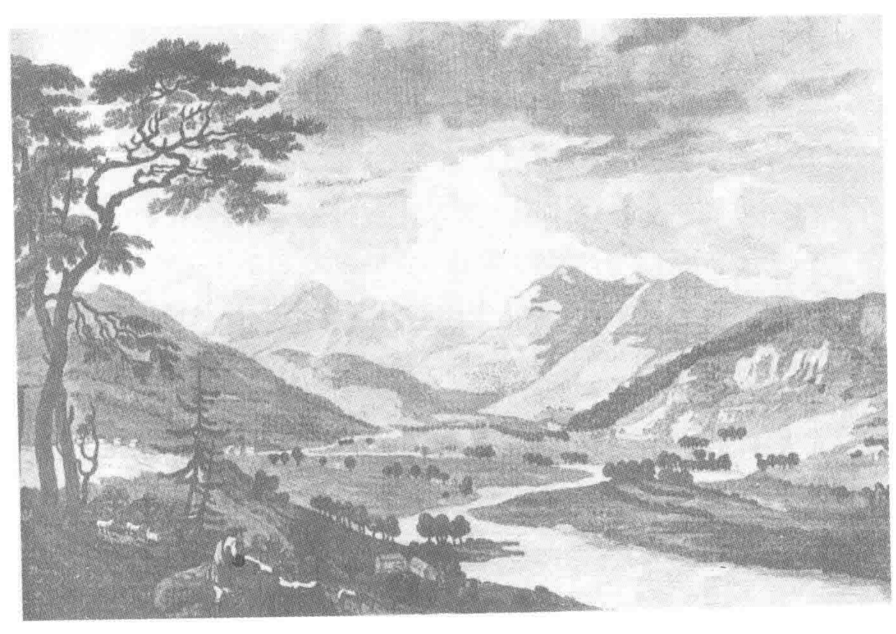


图 73. 根据保罗•桑德比的《泰河河谷》所作的雕版画,威尔士国家图书馆,阿伯里斯特威斯。

我们注意大约六七处(确切数目我说不清楚)的潺潺溪流。”碎石铺成的小路绵延好几英里,通向瀑布、树林、乡村神庙、果园和花园。那些修剪整齐的花园都装饰有颜色鲜亮的雕像(吉尔平认为是“海德公园角落之物”),有小丑哈乐琴(Harlequin)与情人科伦芭茵(Columbine)以及讨人喜欢的老猎场看护人的灰泥像,他手中的猎枪直指向路过的游客。布莱尔城堡本身刚刚经历一些变化。由于城堡的坚不可摧经常被人利用 218 (广阔的高地荒野中,它是唯一的一处防卫严密的宅邸),为此公爵烦恼不已。于是,他拆掉了塔楼、城垛及三层楼层,这样它就永远不再适合驻防。吉尔平认为“喜欢如画美的人会为这个损失感到可惜,……看到一座高贵的城堡变成一所普通的房子,他们伤透了心”。

在距城堡三英里的地方便是布鲁阿河(Bruar)瀑布,彭斯曾经代表它向阿托尔公爵写了他的《谦恭的请愿》(*Humble Petition*),希望公爵在其光秃秃的岸边种上树木,给本来漂亮的系列瀑布增加些变化、美景和绿荫。

> 如果我高贵的主人愿意
> 让我最大的梦想成真,
> 他将给我的两岸带来清凉,用高大的树木
> 以及广阔的美丽森林。[①]

为满足彭斯的愿望,公爵选择了“高大的树木”,主要是落叶松和冷杉。华兹华斯兄妹则希望是苏格兰本地的桦木、榜木和花楸,但他们一致认为,大概等到19世纪中叶,现在的这些树将成为最有价值的彭斯纪念物。公爵还在布鲁阿河两岸铺上碎石小路(一如卜兰河河岸那样),架起一两座小桥,并建了几所朴素的观景小屋。离布莱尔城堡更近的迪尔特河(Tilt)也有几个很美的瀑布,公爵也对它们进行了一番美化:

---

① 罗伯特·彭斯,《布鲁阿河给高贵的阿托尔公爵的谦卑的请愿书》(“The Humble Petition of Bruar Water to the Noble Duke of Athole”),选自《彭斯诗歌及歌谣集》(*Burns: Poems and Songs*, ed. J. Kinsley,牛津,1969),第283页。

219 和其他人一样，我同样经常体验到崇高或者雅致的风景带给人的愉悦。但，除了在彭斯身上，我从来没有看到这种愉悦有如此强烈的体现。我们来到迪尔特河边一个小屋边，屋顶上方是一处长满树木的悬崖，在这里可以看到一个壮观的瀑布。他马上坐下，沉浸在一种温柔、若有所思、迷狂的想象之中。[①]

这种强烈的情感反应与吉尔平的话形成了鲜明的对比，他认为人们对这些瀑布的评价过高。他宣称，这些瀑布所犯的大错在于"它们流入了相对宽阔的大河，在强烈的对比之下，瀑流显得更小"。同时他指责约克瀑布（公爵在其上方修建了一座虽然雅致但格格不入的中国式小桥）流姿不对，瀑流分散、"破碎"。

公爵对自然风景所做的园艺设计给我们带来了一个熟悉的美学难题：在这样的风景中，什么程度的"改进"才算合适？能够看到绝美风景的"观景点"一旦被公开，通往景点的道路就得力求舒适，但又不得威胁到所赏之景的自然完整性，这似乎合情合理，求之不得。但实践起来相当不易，尤其是在崇高美景区，大部分崇高感都来自对困难甚至生命威胁的感觉，要在战战兢兢之中找到亲近风景的路。高耸的悬崖或咆哮的瀑布一旦有碎石铺成的道路通达，人们站在朴素的小屋里赏景——不管 220 距离有多近，在观赏者的安全与风景之间就形成了一道明显的分界线，而如画美就是因这一点而达到其效果：观景者与景观保持相对的隔离。

泰茅茨—基尔林

我欣赏自然最野性的美，
这些北方的风景，我疲惫的双脚紧紧追随；
穿过蜿蜒的河谷，爬上陡峭的山坡，

① 钱伯斯（R. Chambers）编，《彭斯生平及作品》（*The Life and Works of Robert Burns*，1856），第二卷，第120页。

羞怯的松鸡，胆小的绵羊，它们的老窝，我见过
满怀好奇，我继续自己的旅程，不畏艰难
直到眼前出现著名的布雷多班（Breadalbane）。[①]

在彭斯的眼中，泰茅茨庄园是一个富裕的天堂，它有宫殿、林木围绕的草地、精心修整的山坡、由罗伯特·亚当（Robert Adam）设计的桥梁，以及干净整洁的小村庄肯莫尔（Kenmore）。他所住的旅馆就在庄园的大门外，他把这几句诗写在客厅的壁炉上方。他刚刚结束在贫瘠荒凉的高地的艰难旅程，在到达这里之后，他精神大振。吉尔平认为，"苏格兰也许比世上任何国家都拥有更多的壮景，尤其是它的高地地区；苏格兰贵族中，布雷多班伯爵也许拥有最为丰富的壮景"。在非议了一番伯爵的一些"改进"之后，他以一句客套恭维作结："无视所有美和趣味的理念，世所不见。"他最不满它的规则设计——在他看来，那些长直的步道没有一条能与周围的风景相得益彰。同样，华兹华斯兄妹也不满伯爵的坏趣味："河岸修得过于齐整笔直，好像是用尺子裁出来的一样。"

尽管有这样的苛评，一些游客，比如彭斯，还是因为能在罗萨式的风景中发现了一些克劳德的特征而兴奋不已，正如赫伦所说：

根据这一原理，我想，苏格兰高地之旅是不是已经很时兴了。这里的自然景色多数极富野性，在这些野性风景中还点缀着一些装饰和开发的景点，通过对比，后者烘托了前者。

传统的克劳德风景画的景物构成大部分都出现在了彭斯的诗里，但比较凌乱。他极有可能是在特地描写庄园里的名景。从村里的旅馆出发走到泰河右岸，游客可以看到一处人造土坡，上面有座维纳斯神庙，其更通俗的名字叫马克斯维尔神庙（Maxwell's Temple）。这里的观景点

① 罗伯特·彭斯，《在泰茅茨肯莫尔旅馆会客厅的壁炉架上用铅笔写就》（"Written with a Pencil over the Chimney-piece, in the Parlour of the Inn at Kenmore, Taymouth"），选自金斯利编辑的《彭斯诗歌及歌谣集》，第 279 页。

是个长满青草的平台，人站在上面，朝西远眺：

221 首先映入眼帘的是一片起伏的草地，一直延伸到肯莫尔镇的灌木丛边，还有河流；其次是小镇、教堂、小桥以及一望无垠的湖面，湖上[有]一个小岛，……岛上林木葱茏，林中露出一座[12世纪的小修道院的]废墟。泰湖（Loch Tay）北面通往基尔林的道路……是这片景色中举足轻重的景物，因为从小桥那儿开始，它在一处几乎垂直、大部为冷杉覆盖的崖壁上一路盘旋，……之后一路向西，翻过一座又一座山峰，……最后消失在最远处正中高耸的本莫尔教堂的尖顶之后。……简而言之，这是一处完整的风景，既有湖光又有山色，同时还夹杂有人类活动和居住的地方，风格齐备。①

这处“完整的风景”包含了三个完整的景深，这段描述给予仔细的区分：线条起伏的前景；临湖依河的小桥、教堂和废墟组成的中景；以及带有高耸山峰的背景。神庙里备有一座移动的观景架，是一面巨大的玻璃，虽然很不协调，但却能增进如画美的体验，因为借助镜片，可以更仔细地考查风景的每个成分。沃特斯（Watts）和坎贝尔所作的风景画都是在这里取的景（图74和图75）。吉尔平的画也是，但他刻意清除了所有的人类活动的迹象：既没有村庄或教堂尖顶，也没有小桥和山间小路。吉尔平的其他取景点更接近湖面，就在肯莫尔教堂附近的凸地上，它给我们带来了他所看到的最美的湖景之一：

222 画面右边是座高高的山峰[山上有路，曲曲弯弯，通向基尔林]，山脚伸入水中，形成了一个巨大的岬角。一座长满树木的小岛恰好打破了岬角底部的线条，[从这个角度看，岛上废弃的小修道院会被树木挡住]。对面湖边也有一个岬角伸出，两个岬角一起把水面隔成了一个宽广的湖湾。在这两个岬角之间，远山逐渐后退，整个湖面变成了另一种样貌的水湾。

① 穆雷，《前往苏格兰美景地旅游的随身实用指南》，第316—317页。

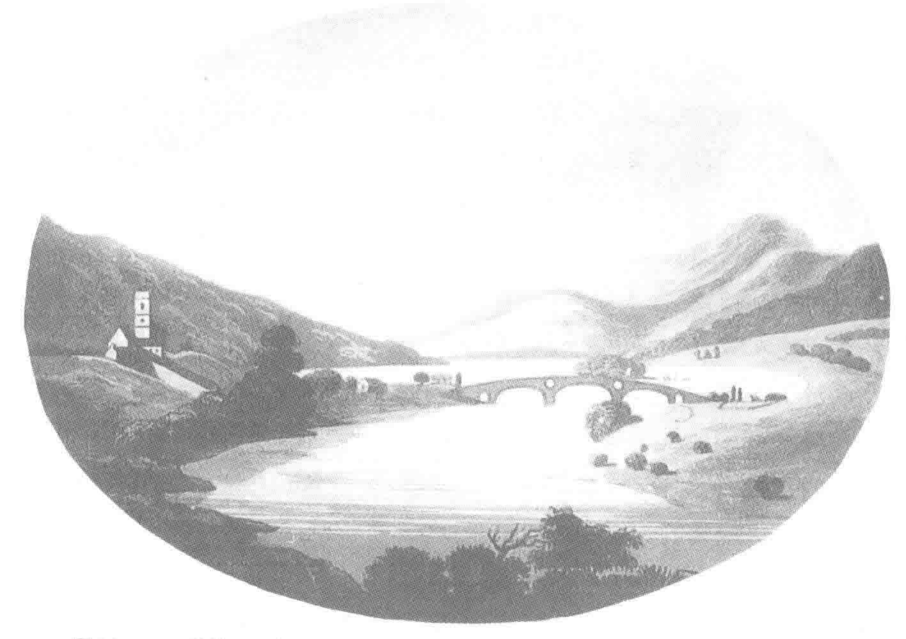


图 74. W. H. 沃特斯,《泰湖》,选自托马斯•加内特的《高地之旅见闻》(1800),大英图书馆,伦敦。



图 75. 亚历山大•坎贝尔,《泰茅茨》[又名《现场素描》],选自坎贝尔的《从爱丁堡到不列颠北部部分地区的旅行》(1802),大英图书馆,伦敦。

很明显，普兰姆特随身带着吉尔平的画册（以及莪相诗歌和《麦克白》），因为他来到这个教堂观景点的目的就是要特意比较他所看到的视景和吉尔平的凹版腐蚀版画。他抱怨说吉尔平把这里的景色画错了。这有失公正。吉尔平确实把著名的罗尔斯山（Ben Lawers）从背景中去掉了，而普兰姆特却能够清清楚楚地看见它。但是，正如吉尔平再三强调的那样，他的绘画本意不是要精确地记录地形地貌，而是要画出“这片乡村的特点”。[①]

对于大多数画境游游客来说，虽然泰茅茨的地面布局过于规则，但却有样式众多的园林建筑：几座小神庙；一座以风神埃俄罗斯（Aeolus）命名的别墅，它四面受风，尽管不很舒适，但也名副其实；一座假堡垒；一座基座可以旋转的消夏小屋；还有一个德鲁伊圆圈。

223 在泰湖南边有一个布雷多班老爷特别喜欢的景点，也许它的设计就是为了要和阿托尔公爵的莪相厅竞美，其主要景物是阿桑恩河（Acharn）上的一个瀑布。跟在敦克尔德的情形一样，主人煞费苦心地把瀑布隐藏起来，游客直到到达合适的观景点才能一睹真容。瀑布旁还围上栅栏锁住。游客进去之后会被引到一条漆黑的地下通道，它一直通到“隐居”，一间八角形的小密室，它有一个三面全是玻璃的飘窗，迎窗而来的就是那道瀑布，在峭壁上直飞而下。屋内墙壁覆盖着一层苔藓和贝壳，挂着许多动物标本，有野猫、山羊和狐狸，椅子座套饰有动物毛皮。室内摆放着几篮仿真水果，还有一个摆满了旧皮书背的木质书籍的图书室。普兰姆特心想：“对某些冒险家来说，这也许可以用来当作一个藏身之地，或许它更适合一个伦敦的隐居者，但却不适合那些已经远离尘嚣的人。”[②] 窗外的景色引人入胜。这处隐居和通道的遗迹现在还能看到。

从肯莫尔到基尔林，骑马沿泰湖而行，约有十五英里，这段湖景最让

---

① 在其关于高地的《见闻》（*Observations*）一书的《绘画记》中，吉尔平强调说“一旦看到不协调的线条，我有一种强烈的癖好，那就是用更具如画风景性质的线条来修正它们”。

② 普兰姆特，《记叙》（1799），第 53—54 页。

人失望。景色无甚变化，看起来就像一条宽度不一的河流，而不是内含多个相隔的岬角、湖湾和小岛的一面湖泊。但与泰湖毗邻的是高地人口密度最大的地方，因此，一看到湖边一带人类活动的各种迹象，许多本已对荒凉乡野感到失望的游客又变得高兴起来。伊丽莎白·蒂格尔尤其喜欢在黄昏时候骑马出行，此时“夕阳给群山抹上各种各样的色彩，鸟儿在歌唱，高地人从其简陋的小屋中探出头来，脸上带着笑容，看着我们。他们看起来如此高兴，我不再为他们住在这样的地方而感到可怜”。从肯莫尔到基尔林的路上，理查德·沙利文体会到了高地人的热情好客，他的经历很有意思。他与自己的随从很晚才从泰茅茨出发，当他们沿着湖边行进的时候，月亮已高悬空中。行至某处，他们听到有人唱歌，于是便走过去查看，发现了一个十七岁的少女正和自己的两个弟弟坐在草地上，身边围着一群牛，它们显然已被女孩的歌声迷住了。当歌声停下来时，沙利文和朋友恳求她继续歌唱，但遭到了拒绝：

> ……除非你们可以满足我的一个愿望，喝一些牛奶，否则我不会继续我的歌唱，因为这是我唯一能够给你们的点心。这个要求实在不高，我们无法拒绝，我们的心弦被触动了，完全融化了。我们立即答应了她，喝光了她递过来的牛奶。她说，好了，现在我又准备开始唱了，我的奶牛也会感谢你们的好心的；我们是永远的朋友；它们喜欢自己的女主人；只要能让她开心，它们就不会哞哞埋怨。她一边这样说一边转向最靠近身边的那头奶牛，在它身边坐下，开始唱了起来，歌声一下子把我们钉在原处。然而，夜渐渐深了；她的父母正盼着她回家；于是，她站了起来，祝福我们。[①]

华兹华斯兄妹在晚间骑马经过基尔林附近的多查特峡谷（Glen Dochart）时看到的一个场景与沙利文的牧歌奇遇一样神奇，他们痛惜自

① 理查德·沙利文，《一系列信件中的1778年英格兰、苏格兰和威尔士部分地区之旅见闻》（*Observations Made during a Tour through Parts of England, Scotland, and Wales, in 1778. In a Series of Letters*, 1780），第221页。

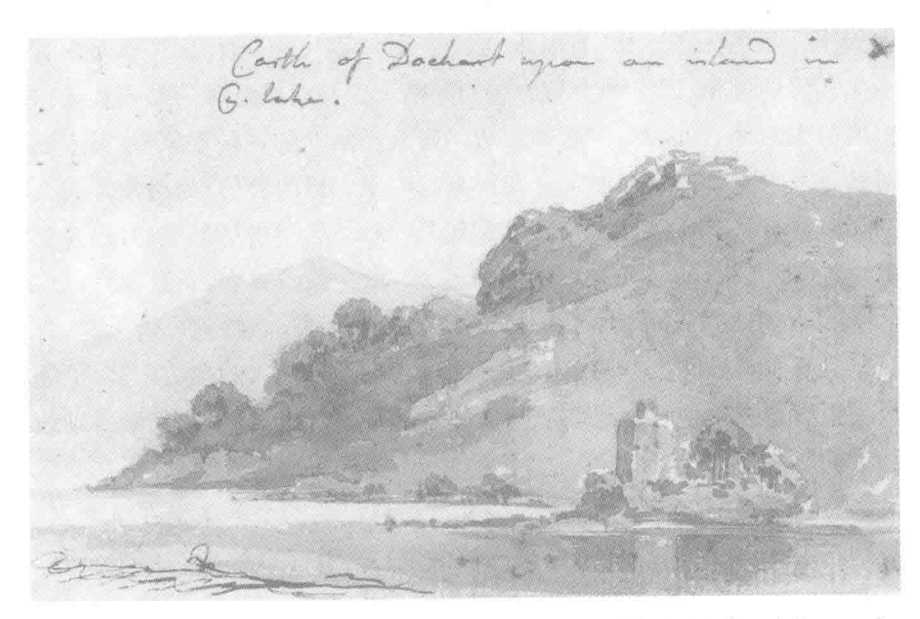


图 76. 威廉·吉尔平，《湖中小岛上的多查特城堡》，选自其高地旅行笔记手稿，1776 年，博德里安图书馆，牛津。



图 77. 威廉·吉尔平，《多查特湖》，选自《高地》（1789）的凹版腐蚀版画。

己不会绘画，没能把它画下来：

> 山坡上坐着两个牧人，身旁是他们的狗，山脚下是一群牛，分散在河边一块巨大的草地上。在逐渐暗淡的光线中，在西边明亮的夕辉映衬下，他们的身形异常清晰。一片安息日傍晚的宁静，这构成了一幅美丽的图画，让人浮想联翩，想到了几乎是宗法时代才有的单纯与优雅。 224

吉尔平在到达多查特时说："想象力得到了满足，但眼睛还没有。"但多查特湖湖岸的线条变化多端，林木茂密的小岛上还有一座废弃的城堡，这确实让他的眼睛过了把瘾："在这种情况中，小岛对如画美作用巨大。它们立在水上，打破了岬角和山峰单调的线条。"他原先为这个场景所画的素描最后以凹版腐蚀版画出版，但做了很大的改动（图 76 和图 77）。城堡小岛被放大了，它从右侧伸进画中，变成了画面的侧翼，或侧屏，背后的岬角与湖面的角度变得更加陡峭。因为这些"构图原则"，这幅画实际上已经不是一份地形记录了。

菲尔兰河（Fillan）的河水流入多查特湖，它因其医疗价值而闻名，尤其对精神病很有疗效。病人由人带领，绕着附近一座石冢走上两圈，还得在石冢上放些小钱作为献礼。[①] 之后，他被绑住手脚，在水中浸泡三次，然后被关进旁边一个废弃的教堂过一个晚上。次日早上，如果人们发现他的手脚已经松开，就会宣布他已经痊愈，反之，他就会被认定已经无药可救。这种治疗办法极其恐怖，足以让任何神智健全的人精神错乱。 225

格伦科—罗蒙湖

在基尔林以西大概十英里的地方便是克里安拉里奇（Crianlarich），在这里，游客有几条路径可以选择：向北至格伦科（Glencoe）峡谷、向西

① 奈尔，《从格拉斯哥到苏格兰高地数处著名景点以及克莱德瀑布的旅游指南》，第 134—135 页。

至达尔莫里（Dalmally），并一路向前直到因弗拉里，或向南至罗蒙湖，然后经格拉斯哥返回。在这些旅行行将结束的时候，我们将绕道去格伦科，然后，再到罗蒙湖，这样，我们也许可以把自己对高地风景的崇高和秀美的体验结合得更为紧密。格伦科是纯粹的崇高美。因为与历史和芬戈尔传奇的关系，其令人敬畏的自然景色更使人心存敬畏。每个游客都知道，1692 年，就是在这里，麦克唐纳全家遭受了惨无人性的屠戮，传说中的莪相就出生在这儿。

从兰诺克沼泽（Rannoch Moōr）荒芜的不毛之地进入峡谷的过程极为恐怖，现在依旧如此。当深入到峡谷的尽头时，“感觉自己似乎是被抛弃到世界的废墟之中”：

> 峡谷南侧有一个大瀑布，瀑流直泻，飞珠四溅。这里耸立着无数坚硬的石头，形成了无数的台阶，一直通到最高的地方，全都湿漉漉的，……在这群奇石旁边，一排峭壁连在一起，向下延伸，长达一英里之远。它们同样非常陡峭，高不可攀；峭壁上有许多岩洞和带有石柱的拱形通道，就像是连接各个岛屿的通道，如哥特大教堂的侧壁一样高高耸立，……从下面看，这些石峰看起来就像是一座座绝美建筑物的废墟，巨大、不可企及、腐朽、破损，因时间的消磨和严酷天气的侵蚀而变得坑洼不平，原先的灰色此时已经斑驳，变成了上万种柔和的杂色。除了时间和天气之外，没有其他力量能够制造出这种效果。[①]

226

很多游客深有同感：格伦科是一处巨大的建筑废墟。它的魅力与如画美理论家对颓残之态的喜爱有关——规则匀称的建筑物经过长年的风吹雨打（如果不是小槌的敲打）渐呈颓残之态。我们也许记得，不论是普赖斯还是吉尔平，对此都做过精心的描述。艾迪生曾经说过：“我们发现，大自然之作越接近艺术品，越讨人喜欢。”与破败的建筑和自然融为一体的情形类似，某些极具震撼力的自然景物似乎也在力求神似人造

① 穆雷，《前往苏格兰美景地旅游的随身实用指南》，第 345—346 页。

景物。[1] 一些形状奇特的石头，比如德弗达尔的马特洛克突岩（Matlock Tor），或被称为"三姐妹"的格伦科南面一组突出的峭岩，都有力地佐证了自然巧手的原创。此类现象不乏范例，当代最有趣的一例便是：约瑟夫·班克斯发表了他对芬戈尔山洞的发现。这个山洞位于斯塔法岛上，是一个玄武岩石窟。班克斯等人根据岩石独特的几何形状判断，希腊神庙的建筑师并没有把一种奇诡的人工对称强加到大自然之上，而是直接模仿自然本身那种绝妙的准确性。他们一直在挑战当时流行的一种观点，即认为哥特式建筑的对称特征极为真实地诠释了大自然的有机形态，而这一判断就是这一挑战的一个部分。[2]

很多游客都感觉到，如果把格伦科比做建筑，他们就能更好地对它进行描述：

> 突然，我们转入了著名的格伦科峡谷，在我们的左侧，出现了五座巨大山峰的顶峰，或者说（你愿意我这样称呼它们吗？）三角形山墙。它们几乎高度一致，次第排列，高耸入云。[3]

在将自然景物的形态理解成人类伟业的废墟时，人的想象力容易转向万物有灵论，尤其是在格伦科，在面对伟绝而神秘的景色时更是如此。敏感的斯多达特是从西端进入峡谷的：

> 当时是 9 月 5 日上午 10 点左右，我离山脚还有很长一段距离，因此，山的高度和陡峭一目了然。山体表面全都是岩石，几乎完全垂直：它像一堵巨大的黑墙从河边的一面小湖上拔地而起（湖水来自河水）。我一边打量着这一景观，一边徐步向前，慢慢地接近它与附近山峰之间一道狭窄的通道，一面比两峰还要高的尖岩逐渐映入

① 参见前面第一部分第三章第 62 页注释 ② 所引用的芭芭拉·玛利亚·斯塔福德的文章。

② 关于芬戈尔的洞穴和"有机"建筑的讨论，参见格里格森（Geoffrey Grigson）的《芬戈尔洞》，《建筑评论》第 4 期（1948），第 51—54 页；以及萨默森（John Summerson）的《甘地的眼力》（"The Vision of J. M. Gandy"），参见作者本人的《天堂之屋》（*Heavenly Mansions*, 1948）。

③ 莱蒂斯，《1792 年关于苏格兰各地之旅的信件》，第 305 页。

227 眼帘。它似乎向前倾斜，探向峡谷的开口处。其正面岩壁上的圆形雪块使它看起来就像是一个独眼巨人，从这个巨型堡垒的垛口探出了自己的身子。

在敬畏的作用之下，想象力几乎本能地赋予景物以生命，这种体验与华兹华斯《序曲》第一部所记述的经历相似——诗人偷了一条船，摇到了沐浴在月色之下的奥斯湖上。他们的经历显示，新的景色随着视角的缓慢改变而不断出现。移动中，观景人产生了错觉，认为山峰正在有意地移动。很多人都有类似的经历，即趋向于拟人化所见之景，如把峭壁比作建筑废墟。那些老练的游客轻易就会流露出这样的趋向，更能够理解原始文化——这种文化把神圣的力量及人格归结为自然的形态和力量。在格伦科，置身这种环境，人们无需调动太多的想象就会相信莪相世界的真实存在，上文所描述的“巨大的黑墙”其实就是耸立在特里奥查顿湖（Loch Triochatan）边的黑岩（Black Rock）。根据传说，这里是莪相的出生地，而莪相洞就是黑岩中一处很深的凹洞。无数条高山溪流从峡谷入口附近那些巨大的峭壁上直冲下来，流进科伊河（Coe），最后注入特里奥查顿湖。科伊河就是莪相诗中的“科纳河”（Cona）：“它们的声音就像是有上千条溪流汇集到科纳河谷之中。一夜暴雨过后，在清晨的微光中，它们卷起黑色的漩涡。”从这个湖出发，这条传奇河流一路流进格伦科峡谷，流经麦克唐纳一家所居住的小屋及领主整洁的白色房屋遗址，即屠杀开始的地点，最后流进列文湖。

从格伦科的壮观到罗蒙湖的田园美景，这是高地短线旅行中最令人兴奋的反差：

你的两岸，如此绿，如此美，
风吹草地，牛羊群群；
小姑娘拎着奶桶，歌声清脆，

牧童吹着笛子，在那儿约会。[1]

这几句诗的作者是托比亚斯·斯摩莱特，他在罗蒙地区度过了自己早年的大部分时光，现在那里还立着他的纪念柱，上面刻有拉丁铭文。铭文部分由约翰逊博士撰写，柯勒律治认为它"糟糕透顶"。18世纪中叶之前，斯摩莱特就对这个地区非常熟悉。到世纪末，无数印刷坊和漂白坊侵占了草场，它们虽然对当地的经济帮助很大，但加内特博士却为此深感惋惜，怀着对田园生活的留恋，他写道："同时……质朴、单纯的生活方式将会消失，取而代之的是对利益和其他邪恶的热爱，它极易玷污人心、消灭各种社会情感。"[2] 然而，游客陶醉于罗蒙湖的牧歌美景，这种社会现实败坏不了他们的陶醉，玛丽·安·汉威就再次证实：

亲爱的玛丽夫人，对于我现在写信的这个地方，(用咱们女性的话说)我**极度地**喜欢它。它是一个既田园又浪漫的地方。在诗歌中，黄金时代的阿卡狄亚少年就喜欢这样的地方。 228

一位名人亲历了近乎斯摩莱特的"小姑娘拎着奶桶，歌声清脆，牧童吹着笛子，在那儿约会"的场景。据他记叙，当时他正沿着罗蒙湖湖畔旅行，"碰上了一个独自刈麦的女人：她一边弯腰挥舞着镰刀，一边用盖尔语唱歌；她的声音是我听到过的最为甜美的声音：她的歌声带着淡淡的忧伤，尽管过去了很久，依然萦绕在心，令我陶醉"。[3] 这位名人就是托马斯·威尔金森，他的朋友华兹华斯读了他的1787年旅行日记，其中的这一段成就了《孤独的刈麦女》(*The Solitary Reaper*)这首最富盛名的英语诗歌之一(图78)。

① 托比亚斯·斯摩莱特，《列文湖颂》("Ode to Leven-Water")，选自作者本人的《汉弗利·克林克》(*Humphry Clinker*, 1771)。

② 加内特，《苏格兰高地和西部群岛部分地区之旅见闻》，第一卷，第29页。

③ 托马斯·威尔金森，《英国山区之旅》(*Tours to the British Mountains*, 1842)，第12页。



图 78. 约翰·斯金纳,《8月30日麦地中的妇女……路边一块地中的收割者》,选自其1825年的旅行笔记手稿, Add. MS. 33685,大英图书馆,伦敦。

罗蒙湖是这条线路上的高地之旅的最后一站,但对于从格拉斯哥开始旅程的游客来说,它则是第一站。托马斯·纽特写道:"山峰数量众多、相互靠近、突兀挺拔,所有这些加起来给了我们这样一个印象:这是一个由连绵不断的群山构成的国家,大自然使它成为了一座无法穿越的堡垒。"[①] 229 高地山峰被认为与湖区山峰截然不同,"在那里,一看到群山出现以及它们带来的浪漫美景,人的心灵便会产生共鸣,格外愉快,想象力也被调动起来"。[②] 罗蒙山是这里最高的山峰,用彭南特常被引用的话说,它"就像是扫罗王高立在自己的随从中间"。除了雄伟,它还极具如画美特征,因为它侧面的线条给断得恰到好处,"崎岖不平,变化丰富,有很多的凸出部分,就像一些镶嵌物或树瘤, ……没有哪个画家敢斗胆宣称他能如实描绘这样完美的形体,否则,他会被怀疑过于夸张"。[③] 攀登罗蒙

① 纽特,《英格兰和苏格兰之旅途中景色及见闻》,第74页。
② 同上,第77页。
③ 皮奥奇,《1787年游记——英格兰北部之旅》,第12页。

峰并不是特别地困难。最大的危险是雨水和风暴，但这些危险只会强化崇高美的体验。玛丽·安·汉威没能找到陪她登山的人，但她听说有位女士，她早上出发，一路走到山顶，然后又回到山下吃晚饭，不带一丝倦容。她想："在我的女同胞中，某位漂亮的女士在林荫路上转了几个弯便装出累得要死的样子，我似乎听到她大呼小叫：啊！那些想着要登山的女性该有多么恐怖、粗俗啊，更不用说真去登了！"

那些住在塔比特（Tarbet）的客栈为登山做准备的游客都很好奇窗格上一首写于1771年的教诲诗。这首诗劝告那些莽撞的登山者："要经常停下脚步，不断品尝沿途的甘霖，/然后停下来休息，啊，休息，长时间的休息，就在山顶上。"[①] 但假设他并没有走走歇歇，看看沿途的景致，那么，一气登顶的游客可能也累有所值：一览无限美景，当然，需要好天气帮忙。斯多达特写道："此景的确不具如画之美，它藐视一切画笔；但它却富有诗意，能激起人对真正的崇高美的感觉。"于是，有人在小纸片上写下了自己的登顶经历，塞到峰顶某处石缝里，供后来的登山者欣赏，至此，征服罗蒙山便大功告成。

吉尔平在罗蒙湖上游地区发现了一些如画美景色，但他认为湖南边的风景缺乏统一的构成：没有山峰做背景，而湖面又因小岛众多而显得支离破碎。由于无法入画，他决定把它当作一幅地图来考查。于是，他向着塔万纳克岛（Inch Tavanach）的著名观景点进发。塔万纳克岛离罗蒙湖湖岸很近，看起来就像是小湖最远的湖岸线。这个小湖里有一个树林阴翳的小岛，多萝茜·华兹华斯一下子就迷上了它，当时，她刚走到鲁斯（Luss）南边大约两英里处：

> 要是这个仙岛上有一个小屋，就隐藏在树下，那该多好啊！……它就像一个自然花园，……我想哥哥肯定很喜欢这个地方。他只需用力划二十次桨就能上岛，逃离家中烦事。

很多游客来到罗蒙湖，都会幻想隐居乡村，这颇耐人寻味。究其原

① 加内特，《苏格兰高地和西部群岛部分地区之旅见闻》，第一卷，第61页。

因，也许是因为风景本身引人作如此幻想。在这里，湖景变成了高地边界的一幅牧歌图。安妮·格兰特一度想在鲁斯修建一所"时尚的"女修道院，紧接着她又补上一句，说那是清教性质的修道院："别误会，我不会让它成为一个完全属于忏悔和禁欲的地方，而是把它当作一个庇护所，以躲避现世的轻浮与放荡。"[1]当时，罗蒙湖边确实也有一些庇护所，但它们不是安妮想要的那种。湖中的一座小岛上就有一个疯人院：

230

> 这个地方再合适不过了：远离人类世界的尘嚣，因丧失了灵魂最高贵的能力而被社会抛弃的人就隐居在这儿，自然美景肯定能缓解疯狂本身，即使不能，（疯子）也不会成为恐怖的对象，或遭人取笑。在这里，马尔伯勒（Marlborough）可以静静地流下老泪，斯威夫特（Swift）可以被人遗忘。[2]

疯子们实际上是与社会隔绝的，而其他受社会排挤的人也在湖边找到了自己的避难之地，尽管是不情愿地。曾经的卡洛克岛女修道院（Inch Calloch）被改造成了关押妓女的监狱。她们是被自己的亲人囚禁在这儿的，并且就那样走完了自己的一生。在被迫登上小岛之后没多久，一些人就会选择结束自己的生命，他们的尸体被冲到湖边。小岛因此居然变成了一个观光胜地：

> 我们登岸上岛，……没走多远便看到几个女人急匆匆地退回到一栋寒酸的房子中：她们的衣服又脏又破，（据我们所见）她们的表情黯然，带着忧虑。[3]

隐居在罗蒙湖边的诱惑甚至让吉尔平也有点"想入非非"，他刚刚在

① 安妮·格兰特，《山区来信》，第一卷，第 3 页。

② 雅各布·帕蒂森（Jacob Pattison），《1780 年苏格兰高地部分地区之旅》（"A Tour through part of the Highlands of Scotland in 1780"），苏格兰国家图书馆，手稿，MS. 6322，第 5 页。

③ 罗伯特·克拉特巴克（Robert Clutterbuck），《1795 年英格兰北部……之旅日志》［"Journal of a Tour through the north of England (etc)"，1795］，卡迪夫中央图书馆手稿，MS.3.277。

塔万纳克湖的岩石上欣赏完美景：

我们可以想象，几位睿智的朋友一起远离俗世的罪恶，逃到这样一个美丽的地方，分散居住在各个小岛上，那该是多么幸福的事，……他们的幸福在于交流的纯粹乐趣，还有孤独。梦想家几乎从来不考虑隐居可能会带来的经济问题及其不便，……这些幸福的人有很多乐趣，包括把自己的小领地改造成简朴和美丽的胜境：供读书之用的小树林，极乐世界，……不容空谈闲扯，而读书及高雅的娱乐足够抵御风吹浪打。但还是停止这些散漫的幻想吧，都是些不切实际的想入非非。



图 79. 威廉•吉尔平，《远眺邓巴顿城堡》，选自《高地》（1789）的凹版腐蚀版画。

克莱德河上的瀑布:结语

高地之旅结束了,在罗蒙湖南边五英里开外,傲然屹立的邓巴顿(Dumbarton)巨石似乎成为了身后壮丽的高山风景的回声,极其奇异,挥之不去(图 79)。但是,还有一处绮景,它为短线旅行画上了一个圆满的句号,也把我们寻找如画美的旅程带向终点。这需要我们从邓巴顿开始,沿着克莱德河(Clyde)一路往上,穿过格拉斯哥,经过博斯威尔城堡(Bothwell Castle)遗址,最后来到朗纳克(Lanark)。这里有新建的纺织厂,河上有气势磅礴的瀑布,包括柏宁顿瀑布(Bonnington Linn)、科拉瀑布(Cora Linn)和斯托尼柏尔瀑布(Stonebyres Linn)。[①] 在科拉瀑布到柏宁顿瀑布之间的路上,萨拉·穆雷发现了"一条非常迷人的小路,有半英里长,是我们在地球表面所能发现的最迷人的小路之一"。[②] 它贴着崖顶穿过浓密的森林,不时能看见克莱德河从脚下的碎岩间汹涌流过。这些偶尔出现的美景大多被此地的业主约翰爵士和罗斯夫人用心地分隔出来。他们两人开发了瀑布的审美价值,而河流下游几百码处的朗纳克新纺织厂则拦住了克莱德河的水流(用于生产),制造出震耳欲聋的噪音。这两个不同的世界并立而存:一边是高雅的贵族的快乐之地,另一边则属于批量生产和实验性社会主义的新时代。

231

柏宁顿瀑布是克莱德河上游最远的瀑布。这里水势强劲,从一处半圆形的巨崖上分流急泻,与科拉瀑布很不一样,后者仅有一帘瀑流倾泻直下。"在悬在克莱德河上方的岩石上,有一个小堡垒,在这里观瀑,距离有些远,但视景极佳。"加内特博士所说的很有可能就是克莱德河右岸的一个观景点,它距离瀑布大概有四分之一英里远。保罗·桑德比在 1750 年左右所作的水彩画所选的就是这一取景点(图 80)。加内特认为柏宁顿瀑布不具如画美之特征,因为其背景是"一座坨形山"(a lumpish hill),需要种上树木加以美化。在桑德比的画中,这座坨形山和瀑布上方的圆锥形小屋清晰可见。后来,为了迎合如画美

① 还可以参见詹姆斯·霍洛威在《发现苏格兰》中的"克莱德河上的瀑布"这一章。

② 穆雷,《前往苏格兰美景地旅游的随身实用指南》,第 389 页。

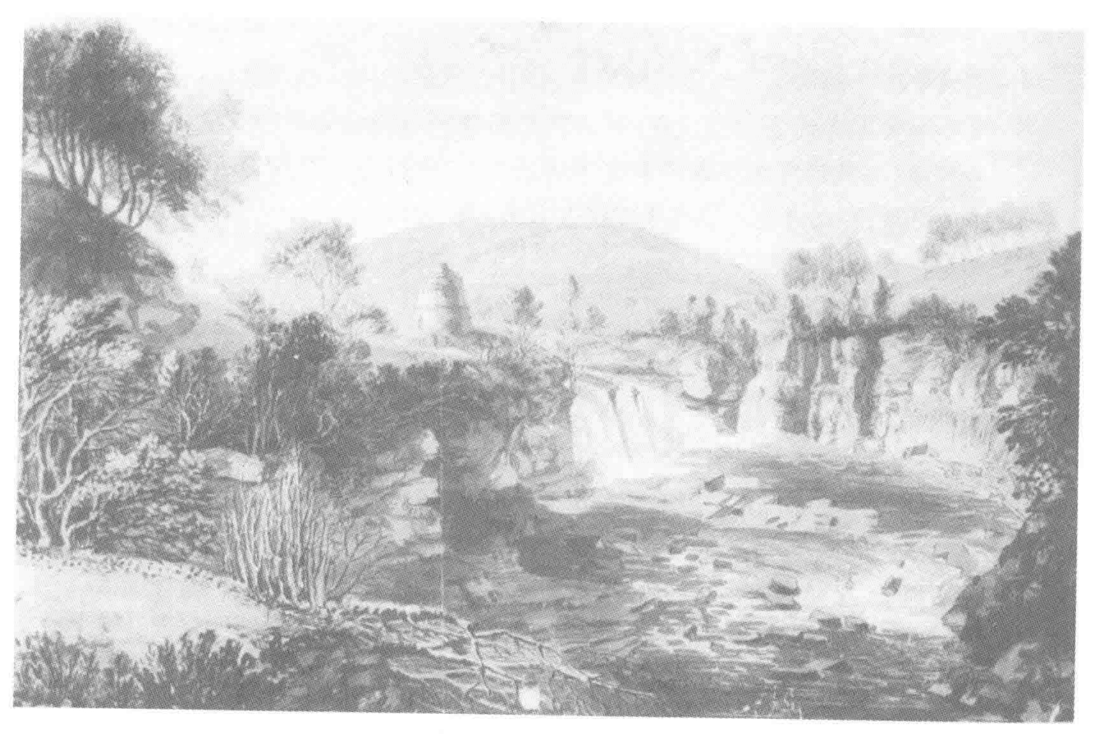


图 80. 保罗·桑德比,《柏宁顿瀑布》(约 1750),苏格兰国家美术馆,爱丁堡。

的审美趣味,小屋被改成"雾屋"(Foghouse),这意味着其屋内墙上都长满了青苔,有点像泰湖的阿查恩瀑布(Acharn Falls)边上的"隐居"的微缩版,但其内部并无多少改动。此前,雅各布·摩尔在自己的画中把小屋 232 画成了一座废弃的塔楼,因为塔楼的风格与瀑布的崇高感更为契合。多萝茜·华兹华斯希望雾屋能够迁到别处,远离主路。与少数人的想法一样,她抱怨这些小路的设计很不合理,虽然沿路有几个地方都可以观瀑:"等待你的都是些呆板的看台(a dead stand),一道围栏、一张油漆凳或其他设施。"她讨厌这些人工雕琢的痕迹以及那些走走停停的路线设计,每个岔口都把人引到悬崖边停下来,然后再顺原路返回主道。她抱怨说:一路没有什么令人惊喜的发现。其实,还在园丁的引导下游览阿托尔公爵的布莱尔庄园时她就有过类似埋怨。同样的批评也可以被用到威斯特的"观景点"(Stations,与多萝茜的 stands 同义)上,它们都是人在旅途中被迫暂停的地方。风景随着人的移动在眼前不断展开,在某个点上,

当风景特征的构成与风景绘画契合无间时，风景的运动就会停止。吉尔平不断变换在风景中的位置，目的就是要找到令自己满意的取景点，而多萝茜·华兹华斯则想取消固定的取景点，一路行走一路观看运动状态下的风景，这样才会有意外的发现及意外的乐趣。

在柏宁顿瀑布下游大约半英里处，克莱德河突然向右弯曲，流经左岸上的科拉城堡遗址。两百码之后，峡谷开始变宽，向左形成一个更大的拐弯，拐弯开始的地方便是科拉瀑布九十英尺高的阶梯瀑布：

233

> 走着走着，你就会听到一种沉闷的声音，但不久，它就变得震耳欲聋。继续向前，绕过一丛树木之后，眼前突然出现的、让你目瞪口呆的壮观立刻把你镇住，……这股巨大的水流带着恐怖的怒吼翻涌着，坚硬的岩石似乎也有被摧毁的危险，它们挡住了水流，愈发激怒了瀑流。在激流冲出的石穴中，雪涛翻滚，似乎是从地下吐出来的一般，雷吼喧喧，不绝于耳，使人心惊胆战、惊慌不已。①

众多的游客证实，科拉瀑布是英国最具崇高之美的地方之一。伯克所说的崇高美具有非理性的性质：它一下子就攫住人心，之后，人才开始进行有意识的反应。对科拉瀑布的初次体验完全破坏了人们有关如画美的理念：

> 你的感觉器官快速运转，加入咆哮的湍流。在突如其来的震惊下，你魂飞魄散，把持不住聚精会神的定力（powers of recollection），只有过了很长一段时间，你才回过神儿来沉思这一壮观景色所带来的崇高恐怖。②

“recollection”在这里不是指回忆或者记忆，而是在经受震惊之后把分散的心理机能重新有序地组合起来。只有这样，人才能对风景进行“沉

① 引自《发现苏格兰》，第 47 页。
② 同上。

思”、控制，引导自己的反应，并用文字或者颜料描绘它。

文字描绘这一任务相当艰巨，尤其是对那些苛求的游客而言，他们总想找到精准的词语来赞美这幅壮景。多萝茜·华兹华斯记叙了柯勒律治与一个旅伴的对话，他们一起站在那儿欣赏科拉瀑布。其对话诙谐，为这种艰巨做了注释：

> 柯勒律治的脾气总是很好，在路上，不管碰到什么人，他都会跟人家交谈。此时，他就开始跟一位先生攀谈起来，后者说这是一处很“**壮观的**”（majestic）瀑布。柯勒律治很满意这个词的准确性，因为他一直都在琢磨“宏伟”、“壮观”和“崇高”等词的准确意思（头一天，他还就这个问题和我哥哥探讨了很久）。柯勒律治说道：“是的，这确实是一处很‘**壮观的**’瀑布。”他的朋友答道：“是的。既‘崇高’又‘美丽’。”可怜的柯勒律治便再也接不上话了。

在俯瞰瀑布的小路上，沿途设置了一些观景座位，游客们可以坐下来沉思、评论瀑景。崖边观景点的后上方有一个亭子（现在还在），那里的视野极其开阔，可以同时看到宽阔的瀑布以及新朗纳克村庄和纺织厂。与敦克尔德的情形一样，地产主人也在亭内四壁挂上镜子。巨大的镜子可以反射瀑布的全景，这样，胆小的游客便可以安心地欣赏科拉瀑布，“如果要看实景，瀑布很难靠近，因为担心这不寻常的景象会令他们头晕”。要在对岸的“中心小屋”（Corehouse）观瀑，就得经过科拉城堡，来到一处地势很低、路又难走的观景点。就在这里，被誉为“苏格兰的威尔逊”的雅各布·摩尔完成了他那极富盛名的《科拉瀑布》（*Cora Linn*，1771）。后来的艺术家有的找到了更低的如画美视点观瀑画图，但多少会有生命危险。透纳 1802 年的水彩画（图 81）是在瀑底近处完成的，它以画家 1801 年苏格兰之旅期间所作的素描为蓝本。画的标题提到了阿肯塞德（Akenside），这表明，他在乱岩丛中加了一群娜依阿德仙女（Naiad），她们是河流和清泉的守护女神。在七年之后透纳出版《研究之书》（*Liber Studiorum*）时，它被制成蚀刻版画，出现在“崇高美的田园 236

风光”这一部分之中，其构图有所改动。此时，水中仙女的存在，很明显是以新古典主义的方式赋予风景一种史诗的地位。透纳在 19 世纪 30 年代后期所作的油画是对科拉瀑布的大胆的再阐释（图 82）。在传统的大构图内，不再有清晰和层次有序地勾勒出来的景物形貌，经典的人物和苏格兰地貌此时融化在明亮的色彩漩流之中。对这处著名的如画美瀑景，透纳近乎幻觉的处理（visionary rendering）方式几乎完全颠覆了旧的表现模式。用托马斯·哈代精妙的话来说，就是：“景物改变了光。”[①]

* * *

就这样，克莱德河上的瀑景提供了如画美体验和各种构成张力关系的模式。从柏宁顿雾屋变化的象征地位、多萝茜·华兹华斯对观景点的抱怨以及一系列观瀑视点（从安全的高视点到危险的低视点，即从瀑布上方的建筑观瀑到靠近瀑底处观瀑），我们发现了这一模式。同样，从透纳的科拉瀑布绘画中也能找到它的踪迹，它们既顾后又瞻前：往后，回到清晰的新古典主义寓意画；向前，来到他晚年震撼性的、近乎抽象的再现风格。在多萝茜·华兹华斯和透纳身上，一次寻找如画美的平常旅行最终都会有这样的结局：认识到如画美的教条在多大程度上抑制了自然世界充满活力的各种本性。两人都急于消解僵硬的如画美传统，以便重拾审美的主动性，为自己找到自发的美和自然的能量。

18 世纪后期，随着人们逐渐认识到如画风景美学自身的局限性，关于如画风景的追寻也走到了尽头。作为一种感知自然风景的方式，这种方式设限甚多。从社会的角度来看，它有巨大的排他性。能够感受到如画美愉悦的人主要还是那些既有闲暇又有鉴赏力的精英分子，他们对原始风景及居民的美学关注必然意味着一种相应的道德距离。但第一阶段的如画美之旅并非终结于摄政时期的讽刺——这种讽刺出现在简·奥斯丁和皮科克（Peacock）的作品以及库姆（Combe）和罗兰森（Rowlandson）的《句法博士》（*Dr. Syntax*）中。但更多时候，它终结于

① F. E. 哈代，《托马斯·哈代生平》（*The Life of Thomas Hardy*，伦敦和纽约，1965），第 216 页。



图 81. J. M. W. 透纳，《朗纳克郡的克莱德瀑布：中午时分致娜依阿德的阿肯塞德小调》（1802），沃克艺术馆，利物浦。



图 82. J. M. W. 透纳，《克莱德瀑布》（约 1835—1840），勒沃夫人美术馆，阳光港。

这样的压力，即维多利亚早期的自由人文主义者和福音派的社会良心所感受到的压力：对乡村败落风景进行纯粹的审美或形式主义的欣赏与人道主义的同情，两者是无法调和的。罗斯金在日记里记录了自己的一次如画美体验，他经历了道德和审美判断的对抗，回到那一古老的困境之中，而吉尔平曾建议暂时搁置道德感以绕开对抗：

237

> 下午，沿着索姆河(Somme)，我在它的小支流间快乐地散步，……岸边有几棵柳树，树枝被截掉，只剩下树桩，立在松软的泥土中，……几艘小船看起来就像是纸船，……由几个小贩摇着，穿行在水草之间，……在一处漆黑的染房后院的映衬之下，桂竹香和天竺葵开得特别鲜艳，饶有趣味，……河水漫过水草，缓缓流动，之后，逐渐变窄，水势汹汹，足以推动两三个磨坊水车轮子。一个磨坊就紧挨在华丽的旧哥特式教堂旁边，教堂拱壁斜斜插入肮脏的河水中，拱壁上带有图案繁复的窗花格；这一切都很精致，都颇具如画之美。……我不禁想，为了给我提供如画之美的主题，使我能够快乐地散步，不知道有多少人正在受苦受累。

这个选段是罗斯金在《现代画家》(1856年第四卷)中的文章《论透纳式的如画美》("Of the Turnerian Picturesque")中用的一个脚注。他在这里讨论了两种形式的如画美：高尚的(即透纳式的)如画美和低级的如画美。低级的如画美是一种冷酷的"表面的如画美"，是对于混乱和废墟的陶醉，这是一种老朽、冷漠、呆板的趣味。"缺乏强烈的同情心"的人喜欢的就是这种如画美。透纳的作品是高尚如画美的范例，在这样的风景中，画家"与他的表现主体心灵相通"。他也许会画一些散架的风车和坍塌的修道院，但他会在自己的作品中注入高尚的、道德的同情。18世纪晚期，在如画风景的审美前提所受到的挑战中，没有哪个能够比罗斯金的更激进——他的挑战特别强调道德标准，这在19世纪中期的英国赢得了广泛的认同。1845年，狄更斯参观了那不勒斯的贫民窟，之后他写道："如果如画美的传统理念都是与这样的苦难和退化相关，随着时

代的进步，恐怕我们必须确立一种新的如画美。”[1]那年，在自己的圣诞书《教堂钟声》(*The Chimes*)中，他继续自己的批评。饱受摧残的劳工威尔·弗恩（Will Fern）在保利厅（Bowley Hall）对一群富有的资产阶级讲道：

> “上流社会的人啊，我在这个地方生活了很多年了。看到那边矮墙旁边的小房子了吧？我看到贵妇人们画它都有上百次了。我曾听人说它在画中很漂亮；但画中没有风吹雨打，也许它更适合出现在画中，但并不适合居住。”

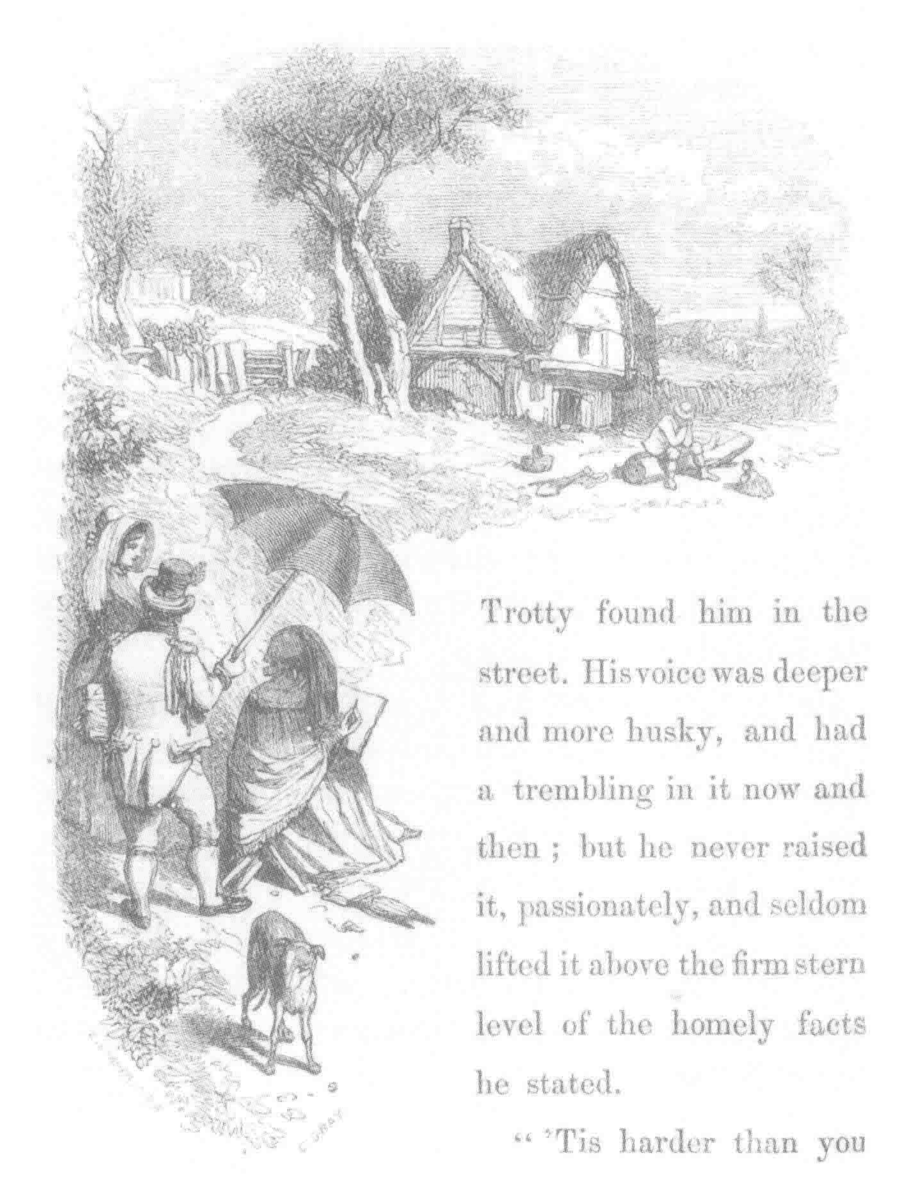
在这种情况下，如画美的作用仅仅是使社会分化永久存在。可怜的威尔·弗恩的破旧小屋一定是保利厅庄园上的财产的一部分（图 83）。它让我们想起了 18 世纪晚期贵族们的欣赏趣味如何直接地控制、利用各种如画美的体验。很多最精致的风景都是在私人的地产之内：迈克尔·勒·弗莱明爵士别墅的莱德尔瀑景、布雷斯维特的温德米尔湖景（威斯特的第一个观景点就在那儿）、阿托尔公爵的“莪相厅”以及约翰爵士和罗斯夫人的克莱德河瀑景。

但相对于其他局限，尤其是它对人之反应潜力的限制（即对自然世界的反应潜力），如画美的精英主义则要次要得多。1789 年，汉娜·摩尔 239（Hannah More）跟贺拉斯·沃波尔讲了自己的经历：“我正坐船沿着美丽的怀河航行，一路欣赏修道院和城堡，身边有吉尔平先生手把手地教我如何去评论，跟我讲关于前景、景深、透视和突出等问题，说的都是些行家的专业术语，这束缚了我的想象，而之前，想象在这样迷人的风景面前还非常从容。”[2]她的不满在几年之后得到了附和。华兹华斯在《速记》（*Descriptive Sketches*，1793）中讲述了他对阿尔卑斯山的印象，给出一个富有启示性的注解：

---

① 1845 年 2 月 11 日书信，参见豪斯（M. House）和斯托利（G. Storey）编辑的《狄更斯书信集》（*The Letters of Charles Dickens*，牛津，1977），第四卷，第 266 页。

② 1789 年 9 月书信，参见路易斯（W. S. Lewis）编辑的《贺拉斯·沃波尔书信集》（*Horace Walpole's Correspondences*，牛津，1961），第三十一卷，第二辑，第 266 页。



Trotty found him in the street. His voice was deeper and more husky, and had a trembling in it now and then; but he never raised it, passionately, and seldom lifted it above the firm stern level of the homely facts he stated.

"'Tis harder than you

图 83. 克拉克森·斯坦菲尔德，狄更斯的《教堂钟声》（*The Chimes*, 1845）中的插图。

> 我曾经给这些素描起了如画美性质的题目，但把这个词用到阿尔卑斯山身上对它们是一种侮辱。要描述它们的崇高美特征，不论是谁，如果受限于绘画美的形式原则，都将无法准确地向读者传达自己的情感，而这些情感自有一种无法抗拒的力量，能与即使是最缺乏感情的想象力进行交流。

透纳和多萝西·华兹华斯对这种懊恼应该深有同感。

在本书的很多地方，我们都可以看到急于想摆脱如画美束缚的游客。几乎从其逐渐流行开始，这个词语的涵义及应用就广受质疑。光从这一点来看，要划分一个清晰的如画美阶段或者时期是一种误导。克里斯托弗·胡瑟宣称："为了让想象力能够形成用眼睛去感觉的习惯，在古典艺术和浪漫主义艺术之间存在一个如画风景的过渡期，……是很有必要的。"[①] 这表明如画美具有一定的历史稳定性。但即使是在理论家那里，这个词语的意思也是因人而异，更不用说那些在路上行走的外行人和鉴赏家们了。吉尔平的如画风景具有一种决定性的古典主义或者新古典主义的依据，因为它强调构图、尊重完美、具有显著的克劳德式风格。普赖斯的如画风景对构图兴趣不大，他欣赏风景中的"个性"或特殊化之物，喜欢庚斯博罗以及被雷诺兹鄙视的荷兰画派。他们是如画风景的两个主要支持者，但各自所强调的东西差异极大。很难说他们在古典主义和浪漫主义之间占据了一个过渡性的位置，因为他们两边都有参与。更不能说 18 世纪晚期的游客在一个文化的转折期代表了一个始终如一、完整独立的阶段。

事实是，美学概念的如画美阶段从未真正结束过。我们把这个词当作一个评价自然景色和古代建筑的术语使用，就像我们乔治时代的前辈们一样：唯一的区别是我们不再为它的精确意义而烦恼。尽管如此，它依旧传递着这样的一种感觉：我们所看到的一切与绘画、明信片、旅行日记和日历图片所宣传的理想化的乡村美非常相似，这令人感到欣慰。我们对这个词语的使用表明，我们乐意承认这样的一个事实：现实与理想

① 克里斯托弗·胡瑟，《如画美》（*The Picturesque*, 1927），第 4 页。

之间的距离其实非常接近。如画风景的存在如今依旧非常明显，一个简单的例子就是：现在我们在鉴赏自然风景时，其标准依旧非常依赖一切能够框定或界定的风景，照相机的取景器取代了克劳德镜的功能，成为 240 确定美丽风景的手段，用之于现代旅游业对自然风景的推销。当前巨大的产业规模表明：我们所有人都在养成欣赏风景、评论风景的习惯，而这些习惯早在两百年前就已经被一个有闲的精英阶层发展和界定了。自然景色和建筑废墟曾经而且一直是旅游魅力的两个主要因素，而且它们也是我们现在应该保护的首要对象，这点绝非偶然。它们代表了早期的画境游游客，也代表了现代社会的游客。这是一种正在不断消亡的文化及环境，我们大多数人对它已经相当陌生，但它却越来越具文物价值。一如许多其他事物，如画风景的理论和实践是这些剧烈变化的独特记录。

旅行文献精选

在本书中，我只收录了和18世纪英国四大重要旅行线路相关的游记文学。除非文中另有所指，所列书目的出版地点都是伦敦。

亚瑟·艾金（Aikin，Arthur），《北威尔士和什罗普郡部分地区之旅日志》（*Journal of a Tour through North Wales and Part of Shropshire*, 1797）。

无名氏（"某英国绅士所作"）（"By an English Gentleman"），《苏格兰之旅》（1699）。

[北威尔士之旅，1775年8月]，威尔士国家图书馆，手稿MS.9280.A。

《苏格兰之旅》（"A Tour in Scotland", 1776），苏格兰国家图书馆，手稿MS.1021。

《1776年夏威尔士之旅》（"Tour in the Summer 1776. Through Wales"），威尔士国家图书馆，手稿MS.2862.A。

《北部之旅：或诗意的书信集》，（*Northern Tour: or, Poetical Epistles*, 1776）。

《旅行者，一种讽刺》（*The Travellers. A Satire*, 1778）。

《1778年北威尔士之旅》（"Tour through N. Wales in the Year 1778"），卡迪夫中央图书馆，手稿MS.I.549。

《苏格兰高地一日游》（*One Day's Journey to the Highlands of Scotland*, 1784）。

《威斯特摩兰和坎伯兰旅行日志》（"Journal of a Tour thro' Westmoreland & Cumberland", 1786），选自《地志学者》第一卷（*The Topographer* I, 1790）。

《苏格兰之旅》（"A Tour in Scotland", 1789），苏格兰国家图书馆，手稿MS.1080。

《1791年夏英格兰南部、威尔士和爱尔兰部分地区之旅》（*A Tour through the South of England ,Wales, and Part of Ireland, made during the Summer of 1791*, 1793）。

《1794年7月、8月和9月英格兰和威尔士之旅日志》(“Journal of a Tour thro England and Wales, in the Months of July, August,& September 1794”),大英图书馆,手稿Add.MS.30,172。

《1795年8月20日威尔士日志》(“Welch Journal Aug[st] 20th 1795”),大英图书馆,手稿Add.MS.37.926。

《(1796年)描述南威尔士部分地区之旅的信件》[*Letters describing a Tour through Part of South Wales* (in 1796),1797]。

《始自1798年9月3日的威尔士北部和南部部分地区徒步之旅概述》(“Sketch of a pedestrian Tour thro' parts of North and South Wales etc. Begun Sept.3[rd], 1798”),威尔士国家图书馆,手稿MS.4419.B。

《威尔士之旅汇总;或威尔士之美的展示:主要选自著名历史故事和大众旅行,附有不时的评论》(*A Collection of Tours in Wales; or, a Display of the Beauties of Wales: selected principally from celebrated Histories and Popular Tours, with Occasional Remarks*,1799)。

《德比郡和北方郡县之旅,以及前往格拉斯哥罗蒙湖和爱丁堡的远足》(“A Tour through Derbyshire and the northern Counties with an Excursion to Glasgow Loch Lomond & Edinburgh”,1800),德比中央图书馆,手稿MS.3463。

《北威尔士之旅日志》(“A Journal of a Tour thro' North Wales”,1802),威尔士国家图书馆,手稿MS.789.B。

《1795年、1796年、1797年英国不同地区的三年之旅日志》(*Journal of Three Years Travels through Different Parts of Great Britain in 1795, 1796, 1797*,1805)。

《从约克郡前往爱丁堡、返回时路经坎伯兰和威斯特摩兰数个湖泊的远足笔记》(“Notes of an Excursion from York to Edinburgh & return by a few of the Lakes in Cumberland & Westmoreland”,1817),苏格兰国家图书馆,手稿MS.Acc.6793。

詹姆斯·贝克(Baker, James),《威尔士和边界地区如画美旅游指南》(*A Picturesque Guide through Wales and the Marches*,伍斯特,1795)。

詹姆斯·贝迪(Beattie, James),《对苏格兰高地的描述,以及对当地居民预见力的评论》(“A Description of the Highlands of Scotland, and Remarks on the Second Sight of the Inhabitants”),选自《年鉴》(*Annual Register*),1777年第20期。

托马斯·伯纳德(Bernard, Thomas),《假日之旅》(“A Holiday Tour”,1780),选自J. B. 贝克编《快乐和痛苦,1780—1818》[*Pleasure and Pain (1780—1818)*,1930]。

威廉·宾格利(Bingley, William),《1798年夏环北威尔士之旅:不仅包括乡村的描述和地方史,也包括对威尔士游吟诗人历史的概述》(*A Tour round North Wales, performed During the Summer of 1798: Containing Not only the Description and Local History of the Country, but also a Sketch of the History of the Welsh Bards*,1800)。

约翰·布朗(Brown, John),[对凯斯维克谷的描述(Description of Vale of Keswick),1753]。完整的“描述”选自唐纳德·埃迪(Donald Eddy)的《约翰·布朗:“凯斯维克的哥伦布”》(John Brown:“The Columbus of Keswick”),《现代文献学》

（*Modern Philology LXXIII*）第 73 期（1796），第 374—384 页。

约翰·L. 布坎南（Buchanan，John L.），《西赫布里底群岛之旅：1782 年至 1790 年》（*Travels in the Western Hebrides: from 1782 to 1790*，1793）。

约瑟夫·巴德华斯（Budworth，Joseph），《湖区漫游十四天》（*A Fortnight's Ramble to the Lakes*，1792）。

约翰·宾阁下（Byng，The Hon. John），《托灵顿日记》（*The Torrington Diaries*，ed. C. Bruyn Andrews，1934—1938）。

A. 科特（Catcott，A.），《英格兰及威尔士之旅日记》（"Diaries of Tours made in England & Wales"，1748—1774），布里斯托尔中央图书馆，手稿 MS.B.6495。

安东尼·钱皮恩（Champion，Anthony），《1772 年 8 月，一名威尔士旅行者写给在苏格兰旅行的朋友》（"From a Traveller in Wales to a Friend Travelling in Scotland. August 1772"），选自《杂记》（*Miscellanies*，1801）。

詹姆斯·克拉克（Clarke，James），《坎伯兰、威斯特摩兰和兰开夏郡湖区览胜，以及对邻近乡村的历史学的、地志学的和描述性的叙述》（*A Survey of the Lakes of Cumberland, Westmorland and Lancashire; together with an Account, Historical, Topographical and Descriptive, of the adjacent Country*，1787）。

罗伯特·克拉特巴克（Clutterbuck，Robert），《1794 年夏从卡迪夫、格拉摩甘郡前往威尔士南北部之旅日志，由泰勒·库姆阁下陪同》（"Journal of a Tour. From Cardiff, Glamorganshire, through South & North Wales. In the Summer of 1794. In company with Taylor Combe Esqre"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.277。

《1795 年夏天由乔治·哈维、托马斯·克拉特巴克阁下陪同的英格兰北部和苏格兰部分地区之旅日志》（"Journal of a Tour through the north of England & part of Scotland; In company with George Harvey & Thomas Clutterbuck Esqrs. during the Summer of 1795"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.277。

托马斯·克拉特巴克（Clutterbuck，Thomas），《1798 年南北威尔士之旅，以及从霍利黑德前往都柏林的远足》（"A Tour thro' North and South Wales, with an Excursion to Dublin, from Holyhead, in the Year 1798"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.276。

《1795 年湖区之旅，从德比郡前往苏格兰》（"A Tour to the Lakes, thro' Derbyshire to Scotland in 1795"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.276。

科博尔德夫人（Cobbold，Mrs.），《湖区之旅》（"Tour in the Lake District"，1795），大英图书馆手稿，Add.MS.19，203。

查尔斯·科迪纳（Cordiner，Charles），《在托马斯·彭南特阁下一系列的信件中的苏格兰北部古迹与风景》（*Antiquities & Scenery of the North of Scotland, in a Series of Letters, to Thomas Pennant, Esqr.*，1780）。

《英国北方著名的遗址和浪漫景象，有着古代遗迹和自然历史的独特主题》（*Remarkable Ruins, and Romantic Prospects of North Britain. With Ancient Monuments, and Singular Subjects of Natural History*，1788）。

威廉·考克斯（Coxe，William），《蒙茅斯郡访古之旅，附有巴特·R. C. 霍尔爵士的风

景画》(*An Historical Tour in Monmouthshire; illustrated with views by Sir R. C. Hoare, BART.*, 1801)。

约瑟夫·克拉多克(Cradock, Joseph),《斯诺登的来信:描述了北威尔士乡村之旅》(*Letters from Snowdon: Descriptive of a Tour through the Northern Countries of Wales*, 1770)。

《对北威尔士最浪漫地区的叙述》(*An Account of Some of the most Romantic Parts of North Wales*, 1777)。

乔治·坎伯兰(Cumberland, George),《卡迪根的哈弗德和魔鬼桥邻近景色初探》(*An Attempt to Describe Hafod, and the neighbouring Scenes about the ... Devil's Bridge, in the country of Cardigan*, 1796)。

理查德·坎伯兰(Cumberland, Richard),《颂诗》(*Odes*, 1776)。

查尔斯·迪普丁(Dibdin, Charles),《几乎整个英格兰和苏格兰大部分地区之旅见闻,见写给众多聪明而受人尊敬的朋友的一系列信件》(*Observations on a Tour through almost the whole of England, and a considerable part of Scotland, in a series of letters, addressed to a large number of intelligent and respectable Friends*, 1801—1802)。

理查德·迪克(Dick, Richard),《北部乡村的短途旅行》("Jaunt to the North Country", 1779),格拉斯哥米切尔图书馆,手稿 MS. 89。

伊丽莎白·蒂格尔(Diggle, Elizabeth),[1788 年日记],格拉斯哥大学图书馆,手稿 MS.Gen.738。

多德(Dodd, J.),《游记》("Tour", 1735),大英图书馆,手稿 MS.5957。

约瑟夫·法灵顿(Farington, Joseph),《1788 年和 1792 年的苏格兰之旅》("Tours in Scotland in 1788 and 1792"),法林顿手稿的打字稿,由詹姆斯·基利整理,爱丁堡城市图书馆。

T. D. 弗斯布洛克(Fosbroke, T. D.),《怀河之旅,或怀河上的吉尔平,附有历史的和考古的补充材料》(*The Wye Tour, or Gilpin on the Wye, with historical and archaeological additions*, 罗斯, 1818)。

托马斯·加内特(Garnett, Thomas),《苏格兰高地和西部群岛部分地区之旅见闻,尤其是关于斯塔法岛和爱奥那岛的部分:其中增加了关于克莱德瀑布、环莫法特乡村的描述,以及关于它的矿泉水的分析》(*Observations on a Tour through the Highlands and Part of the Western Isles of Scotland, particularly Staffa and Icolmkill: To which are added, A Description of the Falls of the Clyde, of the Country round Moffat, and an Analysis of its mineral Waters*, 1800)。

弗朗西斯·加斯特里尔(Gastrell, Francis),《1760 年苏格兰之旅日志》("Journal of a Tour through Scotland in 1760"),莎士比亚研究中心, ER. 1/23。

威廉·盖尔(Gell, William),《1797 年湖区之旅》(*A Tour in the Lakes, Made in 1797*), W. 罗林森编辑(纽卡斯尔, 1968)。

W. 吉布森(Gibson, W.),《1773 年夏苏格兰两个月马背之旅的概述》("Sketch of a Two Months Tour in Scotland, performed on Horseback in the Summer of 1773",

选自《绅士杂志》(*Gentleman's Magazine*,第72—74期,1792—1794)。

威廉·吉尔平(Gilpin, William),《1770年夏怀河和部分南威尔士等地见闻,主要和如画美相关》(*Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year1770*, 1782),简称《怀河见闻》。

《1772年英格兰部分地区尤其是山区以及坎伯兰和威斯特摩兰湖区见闻,主要和如画美相关》(*Observations relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Year1772, on Several Parts of England; particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*, 1786),简称《湖区见闻》。

《1776年英国部分地区尤其是苏格兰高地见闻,主要和如画美相关》(*Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year1776, on Several Parts of Great Britain; particularly the High-Lands of Scotland*, 1789),简称《高地》。

《剑桥、诺福克、萨福克和埃塞克斯诸郡部分地区见闻。以及两次旅行中北威尔士部分地区的见闻,主要和如画美相关,第一次旅行在1769年,后一次在1773年》(*Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales, relative chiefly to Picturesque Beauty, in two Tours, the former made in ... 1769, the latter in ... 1773*, 1809)。

安妮·格兰特(Grant, Anne),《山区来信:1773年和1807年间一位女士的真实信件》(*Letters from the Mountains; being the real correspondence of a Lady, between the years 1773 and 1807*, 1807)。

约翰逊·格兰特(Grant, Johnson),《1797年从德比郡到湖区的三周之旅的伦敦日志》("A London Journal of a Three Weeks Tour, in 1797, through Derbyshire to the Lakes"),选自W.梅弗的《英国游客》(*The British Tourists*,请参阅)。

托马斯·格雷(Gray, Thomas),《湖区日志》("Journal in the Lakes", 1769),选自W.梅森编《格雷先生的诗……》(*The Poems of Mr. Gray...*, 1775)。

《苏格兰之旅》("Journey into Scotland", 1764),选自D. C.托维编《格雷和他的朋友》(*Gray and His Friends*, 1890)。

弗朗西斯·格罗斯(Grose, Francis),《1775年南威尔士之旅》("Journey to South Wales, 1775"),大英图书馆,手稿Add.MS.17,398。

玛丽·安妮·汉威(Hanway, Mary Anne),《苏格兰高地之旅,附有偶尔对约翰逊博士旅途所作评论》(*A Journey to the Highlands of Scotland, with Occasional Remarks on Dr. Johnson's Tour*, 1775)。

莎拉·哈斯拉姆(Haslam, Sarah),《游记》("Travel Journal", 1802),维冈公立图书馆,《爱德华·霍尔文集》,M969, EHC177。

沃伦·哈斯丁斯(Hastings, Warren),《1787年旅行日志》("Journal of a Tour in 1787"),大英图书馆,手稿Add.MS.39,889。

查尔斯·黑斯(Heath, Charles),《沿怀河远足,从洛斯到蒙茅斯》(*The Excursion down the Wye, from Ross to Monmouth*,蒙茅斯,1799)。

罗伯特·赫伦（Heron，Robert），《1792 年秋苏格兰西部诸郡之旅见闻》（*Observations made in a Journey through the Western Counties of Scotland in the autumn of 1792*，珀斯，1793）。

托马斯·赫林（Herring，Thomas），《1728 年到 1757 年间致威廉·邓肯波书信集》（*Letters... to William Duncombe from the year 1728 to 1757*，1777）。

理查德·柯尔特·霍尔（Hoare，Richard Colt），《1797 夏天之旅》（"Tour in the Summer 1797"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.127.6/6。

《1798 年 8 月南威尔士或者更确切地说是蒙茅斯郡之旅》（"Tour in South Wales or rather Monmouthshire - August 1798"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.127.6/6。

《1800 年旅行日志》（"Journal of a Tour in 1800"），卡迪夫中央图书馆，MS.3.127.5/6。

理查德·霍奇金森（Hodgkingson，Richard），《1800 年 6 月苏格兰之旅备忘录》（"Memorandums of a Journey into Scotland, June 1800"），曼彻斯特中央图书馆，手稿 MS.L15/2/8。

T. H. 霍恩（Horne，T. H.），《兰开夏郡、威斯特摩兰和坎伯兰湖区；在根据 R. A. 约瑟夫·法灵顿画作制成的四十八幅版画中有生动描绘》（*The Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland; delineated in Forty-three Engravings, from Drawings by Joseph Farington, R. A.*，1816）。

约瑟夫·哈克斯（Hucks，Joseph），《一系列的信件中的北威尔士徒步之旅》（*A Pedestrian Tour through North Wales, in a Series of Letters*，1795）。

威廉·哈钦森（Hutchingson，William），《1773 年 8 月威斯特摩兰和坎伯兰湖区远足》（*An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland, August,1773*，1774）。

塞缪尔·爱尔兰（Ireland，Samuel），《怀河的如画美景》（*Picturesque Views on the River Wye*，1797）。

塞缪尔·约翰逊（Johnson，Samuel），《苏格兰西部群岛之旅》（*A Journey to the Western Islands of Scotland*，1775）。

《1774 年北威尔士旅行日记》（*A Diary of a Journey into North Wales, in the Year 1774*，R. 杜帕编，1816）。

约翰·诺克斯（Knox，John），《1786 年苏格兰高地和赫布里底群岛之旅》（*A Tour through the Highlands of Scotland, and the Hebride Isles,in 1786*，1787）。

约翰·莱蒂斯（Lettice，John），《1792 年关于苏格兰各地之旅的信件》（*Letters on a Tour through various Parts of Scotland, in the year 1792*，1794）。

P. J. 德·卢瑟伯格（Loutherbourg，P. J. de），《英格兰和威尔士浪漫如画的风景》（*The Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales*，1805）。

乔治·利特尔顿公爵（Lyttelton，Lord George），《利特尔顿阁下寄给他的兄弟、卡莱尔主教阁下查尔斯的信中对北威尔士的描述》（"Description of North Wales in Letters from the Right Hon.ble Lord Lyttelton to his Brother Charles Lord Bishop of

Carlisle", 1755),伯明翰市图书馆,手稿 MS.A.091/1755。

"M 先生"("Mr. M."),《南威尔士等地之旅》("A Tour to South Wales, etc", 1801),威尔士国家图书馆,手稿 MS.1340.C.。

詹姆斯·奈尔(M'Nayr, James),《从格拉斯哥到苏格兰高地数处著名景点以及克莱德瀑布的旅游指南》(*A Guide from Glasgow, to some of the most Remarkable Scenes in the Highlands of Scotland and to the Falls of the Clyde*,格拉斯哥,1797)。

B. H. 莫尔金(Malkin, B. H.),《南威尔士的风景、遗迹和历史》(*The Scenery, Antiquities, and Biography of South Wales*, 1804)。

W. G. 马顿(Maton, W.G.),《1799 年夏从伦敦到湖区之旅概述》("A Sketch of a Tour from London to the Lakes made in the Summer of the year 1799"),大英图书馆,手稿 MS.32, 442。

威廉·马沃(Mavor, William),《英国游客;或游客穿越英格兰、威尔士、苏格兰和爱尔兰的口袋伴侣。感受不列颠岛上最著名的旅途》(*The British Tourists; or, Traveller's Pocket Companion through England, Wales, Scotland and Ireland. Comprehending the most celebrated tours in the British Islands*, 1798—1800)。

约瑟夫·摩曼(Mawman, Joseph),《苏格兰高地和英国湖区远足,附有回忆、描述和史实的参考》(*An Excursion to the Highlands of Scotland, and the English Lakes, with Recollections, Descriptions and References to Historical Facts*, 1805)。

J. H. 米歇尔(Michell, J. H.),《1795 年萨默塞特公爵和 J. H. 米歇尔牧师的英格兰、威尔士和苏格兰部分地区之旅》(*The Tour of the Duke of Somerset, and the Rev. J.H.Michell, through parts of England, Wales, and Scotland, in the year 1795*, 1845)。

玛丽·摩根(Morgan, Mary),《1791 年米尔福德港之旅》(*A Tour to Milford Haven, in the Year 1791*, 1795)。

莫里斯·莫尔(Moule, Morris),《亨廷顿诸郡之旅》["A Tour through the Counties of Huntingdon (etc)"],曼彻斯特契天图书馆,手稿 MS.Mun.A.2.34。

莎拉·穆雷(Murray, Sarah),《前往苏格兰美景地以及威斯特摩兰、坎伯兰和兰开夏郡湖区旅游的随身实用指南》(*A Companion and Useful Guide to the Beauties of Scotland, to the Lakes of Westmoreland, Cumberland, and Lancashire*, 1799)。

R. H. 纽维尔(Newell, R. H.),《关于威尔士风景的信,包括铅笔描绘的一系列主题》(*Letters on the Scenery of Wales; including a series of subjects for the pencil*, 1821)。

托马斯·纽特(Newte, Thomas),《1785 年英格兰和苏格兰之旅》(*A Tour in England and Scotland in 1785*, 1788)。

《英格兰和苏格兰之旅途中景色及见闻》(*Prospects and Observations on a Tour in England and Scotland*, 1791)。

彼得·奥利弗(Oliver, Peter),《1776 年到英格兰的远航日志》("Journal of a Voyage to England in 1776"),大英图书馆,埃格顿,手稿 MS.2673。

雅各布·帕蒂森（Pattison，Jacob），《1780 年苏格兰高地部分地区之旅》（“A Tour through part of the Highlands of Scotland in 1780”），苏格兰国家图书馆，手稿 MS.6322。

大卫·彭南特（Pennant，David），《1789 年旅行》（“Tour.1789”），威尔士国家图书馆，手稿 MS.2523.B。

托马斯·彭南特（Pennant，Thomas），《1770 年威尔士之旅》（*A Tour in Wales,1770*，1778）。

《1772 年苏格兰之旅和赫布里底群岛远航》（*A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides MDCCLXXII*，1774）。

托马斯·珀西（Percy，Thomas），《1773 年 8 月 8 日苏格兰之旅见闻》（“Observanda in the Tour into Scotland, Aug.8.1773”），大英图书馆，手稿 Add. MS. 39. 547。

詹姆斯·普兰姆特（Plumptre，James），《日志：1792 年北威尔士部分地区之旅。第二部分》（“A Journal :of a Tour through part of North Wales in the year 1792. Part 2”），剑桥大学图书馆，手稿 MS. Add.5802。

《1795 年苏格兰之旅日志》（“Journal of a tour to Scotland, 1795”），剑桥大学图书馆，手稿 MS. Add.5808。

《1799 年夏徒步之旅记叙，穿越约克郡、达勒姆郡和诺森伯兰郡的部分地区前往苏格兰高地，经由湖区和威尔士部分地区返回》（“A Narrative of a Pedestrian Journey through some parts of Yorkshire, Durham and Northumberland to the Highlands of Scotland, and home by the Lakes and some parts of Wales in the Summer of the year 1799”），剑桥大学图书馆，手稿 MS.Add.5814—5816。

理查德·波寇克（Pococke，Richard），《环苏格兰到奥克尼岛并穿越英国和爱尔兰部分地区之旅》（“A Journey round Scotland to the Orkneys and through Part of England and Ireland”，1760—），大英图书馆，手稿 Add. MS.14，256—259。

威尔·普里查德（Prichard，Will），《献给哈特夫人的一篇随笔》（“A Ramble Dedicated to Mrs. Hart”，1746），德比郡图书馆，手稿 MS.3379。

安·拉德克利夫（Radcliffe，Ann），《1794 年夏荷兰和德国西部边境之旅，沿莱茵河返回，并增加了威斯特摩兰和坎伯兰湖区之旅见闻》（*A Journey made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany, with a Return down the Rhine, to which are added Observations during a Tour of the Lakes in Westmorland and Cumberland*，1795）。

伊丽莎白·里斯（Rees，Elizabeth），《1788 年格拉摩根、蒙茅斯和赫里福诸郡部分地区远足途中的一些评论》（“A Few Remarks made in an Excursion through part of the Counties of Glamorgan, Monmouth,Hereford… in the Year 1788”），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.3.458。

斯特宾·萧（Shaw，Stebbing），《1787 年从伦敦到苏格兰西部高地之旅，包括到威斯特摩兰和坎伯兰湖区的远足》（*A Tour, in 1787, from London, to the Western Highlands of Scotland. Including Excursions to the Lakes of Westmoreland and Cumberland*，1788）。

《1788 年英格兰西部之旅》（*A Tour to the West of England in 1788*）（1789）。

约翰·斯金纳（Skinner，John），《1800 年南威尔士之旅》（"Tour in South Wales, A.D.1800"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.1.503。

《1800 年北威尔士之旅日志》（"Journal of a Tour through North Wales, in the Year 1800"），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS.1.503。

《北方之旅》（"Northern Tour"，1825），大英图书馆，手稿 Add.MS.33，688。

亨利·斯克莱恩（Skrine，Henry），《连续三次英格兰北部和苏格兰大部分地区之旅》（*Three Successive Tours in the North of England and great Part of Scotland*，1795）。

威廉·索斯比（Sotheby，William），《威尔士部分地区之旅，十四行诗、颂诗和其他的诗歌，附有根据 J. 史密斯现场画作所制成的版画》（*A Tour through Parts of Wales, Sonnets, Odes, and other Poems, with Engravings from Drawings taken on the Spot, by J. Smith*，1794）。

约翰·斯多达特（Stoddart，John），《1799 年和 1800 年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》（*Remarks on Local Scenery and Manners in Scotland during the years 1799 and 1800*，1801）。

理查德·沙利文（Sulivan，Richard），《一系列信件中的 1778 年英格兰、苏格兰和威尔士部分地区之旅见闻》（*Observations Made during a Tour through Parts of England, Scotland, and Wales, in 1778. In a Series of Letters*，1780）。

克里斯托弗·赛克斯（Sykes，Christopher），《1796 年威尔士之旅日志》（"Journal of a Tour in Wales 1796"），威尔士国家图书馆，手稿 MS.2258.C。

丹尼尔·泰勒（Taylor，Daniell），《1710 年 10 月 7 日埃登博洛……来信》（"Letter… from Edenborough, Oct 7, 1710"），大英图书馆，手稿 Add. MS. 37,682。

海斯特·斯莱尔（Thrale，Hester），《斯莱尔夫人与约翰逊博士的威尔士之旅》（"Mrs. Thrale's Tour in Wales with Dr. Johnson"，1774），选自 A. M. 布罗达德雷的《约翰逊博士和斯莱尔夫人》（*Dr. Johnson and Mrs. Thrale*，1910）。

《1789 年旅行簿——英格兰北部之旅》（"Travel Book 1789. Journey to the North of England"），曼彻斯特约翰·赖兰兹图书馆，手稿 MS.623。

约翰·托巴克（Torbuck，John）编，《威尔士之旅合集和威尔士回忆录》（*A Collection of Welsh Travels, and Memoirs of Wales*，1738）。

J. M. W. 特纳（Turner，J. M. W.），《威尔士之旅日记》（"Diary of a Tour in Wales"，1792），选自约翰·盖奇编《J. M. W. 透纳通信选》（*Collected Correspondence of J. M. W. Turner*，牛津，1980）。

J. 凡尔登（Verdun，J.），《北威尔士和都柏林之旅日志》（"Journal of a Tour to North Wales & Dublin"，1699），卡迪夫中央图书馆，手稿 MS. 4.370。

威廉·弗农（Vernon，William），《威尔士之旅》（"A Journey to Wales"），选自《各地诗选》（*Poems on Several Occasions*，1758）。

亚当·沃克（Walker，Adam），《1792 年夏从伦敦到威斯特摩兰和坎伯兰湖区之旅途中所作评论》（*Remarks made in a Tour from London to the Lakes of Westmoreland*

and Cumberland, in the Summer of MDCCXCII, 1792）。

理查德·华纳（Warner，Richard），《1797 年 8 月威尔士徒步之旅》（*A Walk through Wales, in August 1797*，巴斯，1798）。

《第二次威尔士徒步之旅》（*A Second Walk through Wales*，巴斯，1799）。

托马斯·威斯特（West，Thomas），《坎伯兰、威斯特摩兰和兰开夏郡湖区旅行指南》（*A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*，1778 年第二版，1780 年修订和扩充）。

亨利·维格斯泰德（Wigstead，Henry），《对 1797 年威尔士南北部之旅的评论》（*Remarks on a Tour to North and South Wales in the Year 1797*，1800）。

托马斯·威尔金森（Wilkinson，Thomas），《英国山区之旅》（*Tours to the British Mountains*，1824）。

约翰·威利斯（Willis，John），《爱尔兰、苏格兰和荷兰等地之旅》（"Tours in Ireland, Scotland, Holland etc"，1804—1828），布里斯托尔中央图书馆，手稿 MS.B7400。

多萝西·华兹华斯（Wordsworth，Dorothy），《1803 年苏格兰之旅》["A Tour made in Scotland(A.D.1803)"]，选自林考特编《多萝西·华兹华斯日志》（*The Journals of Dorothy Wordsworth*，康涅狄格州，1970）。

威廉·华兹华斯（Wordsworth，William），《英格兰北部湖区旅游指南》（*A Guide through the District of the Lakes in the North of England*，1835 年第 5 版）。

纳撒尼尔·拉克扎尔（Wraxall，Nathaniel），《日记》（"Diary"，1813 年 7—9 月），苏格兰国家图书馆，手稿 MS.3108。

露西·赖特（Wright，Lucy），《1806 年笔记本》（"Note Book 1806"），维冈公立图书馆，爱德华·霍尔藏品，M842，EHC/73。

亨利·温德汉姆（Wyndham，Henry），《1774 年 6 月和 7 月一位绅士的蒙茅斯郡和威尔士之旅》（*A Gentleman's Tour through Monmouthshire and Wales, in the months of June and July,1774*，1775）。

亚瑟·扬（Young，Arthur），《英格兰和威尔士南部诸郡六周之旅》（*A Six Weeks Tour through the Southern Counties of England and Wales*，1768）。

《英格兰北部六个月之旅》（*A Six Months Tour through the North of England*，1770）。

人物小传

与如画美学相关的一些作家和次要画家：

乔治·博蒙特爵士（Sir George Beaumont，1753—1827）。19世纪初最有名的鉴赏家和赞助人之一：他是康斯坦布尔、赫恩、华兹华斯和柯勒律治慷慨的朋友，同时也是承建英国国家美术馆的主力。1778年，他与赫恩和法灵顿一同游访湖区。他是亚力山大·科曾斯（Alexander Cozens）的学生（以前也曾与约翰·罗伯特·科曾斯共事），他自己的风景画在很大程度上保留了克劳德风景画的风格。

威廉·戴（William Day，1764—1807）。一位业余水彩画家和狂热的地质学家，于1791年游历威尔士。擅长描绘悬崖风景，同时他的地质兴趣也得以充分表达。其作品特点：铅笔线条粗犷，色调轻淡。

约瑟夫·法灵顿（Joseph Farington，1747—1821）。理查德·威尔逊的学生。他丰富的旅行经历、广泛并且杰出的社交圈都体现在他弥足珍贵的《日记》中，他的风景画是传统的如画美作品，精心绘制，并且在作品中添加了水墨或着色非常柔和。

威廉·吉尔平（William Gilpin，1724—1804）。于1769年至1776年间遍游英格兰、苏格兰和威尔士。从1777年起他任新森林霍德尔的牧师。他的旅行日志用钢笔画和水彩画来做插图，正式出版之前以手稿的形式流传数年；即使不是画境游时尚的始作俑者，也是重要推手。

塞缪尔·希罗尼穆斯·格林（Samuel Hieronymous Grimm，1733—1794）。艺术家，出生于瑞士，于1768年在英国定居。为吉尔伯特·怀特的《塞尔伯恩博物志和古

迹》（1789）提供了大量图画。1777年和亨利·温德汉姆一同游历威尔士。清晰的钢笔画和水彩画轮廓，添加有轻微的着色。

托马斯·赫恩（Thomas Hearne，1744—1817）。一位雕刻学徒，然后在西印度群岛做了3年半的制图员。他为《英国古迹》（*The Antiquities of Great Britain*，1777—1781）提供了大量插图，并受委托为理查德·佩恩骑士的赫里福德郡庄园——唐顿城堡创作了许多风景画。在18世纪90年代，他的画作影响了透纳和吉尔丁的风景画。

尤里乌斯·凯撒·伊贝特森（Julius Caesar Ibbetson，1759—1817）。在湖区生活了数年。于1787年和1788年间游历了东部，同时在英国做了一些写生之旅，其中包括与约翰·"沃维克"·史密斯和罗伯特·格雷维尔阁下同游北威尔士（1792）。由于他以荷兰风格描绘英国风景，因此被亲切的称为"英国的贝里赫姆"（Berghem of England）。
见R. M. 克雷《尤里尤斯·凯撒·伊贝特森1759—1817》（1948）。

菲利普·德·卢瑟伯格（Philippe de Loutherbourg，1740—1812）。在1771年定居英国之前，曾就读于斯特拉斯堡和巴黎。18世纪70年代德鲁里巷剧场富有创新精神的布景设计师和场景画家，他还是"片断"全景画的创作者。一位描绘具有戏剧性效果的崇高美风景的大师。
见鲁迪格·尤派恩（Rudiger Joppien）的《菲利普·雅克·德·卢瑟伯格》（*Philippe Jacques de Loutherbourg, R.A*，1973）。

理查德·佩恩·奈特（Richard Payne Knight，1750—1824）。鉴赏家和收藏家。坐落在唐顿的赫里福德别墅设计淋漓尽致地表现了他的折中风格，别墅的外观犹如城堡，而房间很古典主义。他对如画美学辩论的主要贡献是他的说教诗（献给普赖斯）《风景》，插图采用了赫恩设计的两幅蚀刻画，以及他的《趣味原则的分析性探究》（*Analytical Inquiry into the Principles of Taste*，1805）。
见M. 克拉克和N. 佩妮（M. Clarke and N. Penny），《傲慢的鉴赏家：理查德·佩恩·奈特》（*The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight*，1982）。

尤维戴尔·普赖斯（Uvedale Price，1747—1829）。如画园林趣味的作家和实践者，这表现在他对位于赫里福德郡的庄园所做的大量的重新设计和花木种植之中。与奈特一样，他反对"万能"布朗的造园原则，更倾向于一种更有野趣的如画美学，这种美学来源于荷兰风景画传统和庚斯博罗（他的一位家族朋友）。他的主要作品是《论如画美》（*An Essay on the Picturesque*，1794）。

迈克尔·安吉罗·茹克尔（Michael Angelo Rooker，1746—1801）。雕刻家，保罗·桑德比的学生，后来成为干草市场剧院的首席布景画家。写生之旅贯穿了英格兰和

威尔士。他尤其关注如画美的废墟，引入风俗画的成分减弱了废墟的崇高或忧郁的情绪。

见帕特里克·康纳（Patrick Conner）的《迈克尔·安吉洛·茹克尔（1746—1801）》[*Michael Angelo Rooker (1746—1801)*, 1984]，1984 年出版。

保罗·桑德比（Paul Sandby, 1731—1809）。最早和最具影响力的水彩画家之一。在 18 世纪 40 年代的苏格兰，他以绘图员与制图员开始了职业生涯，后来成为相当著名的绘画大师。皇家学院的创始成员。他用水彩和水粉描绘风景，同时他也是第一批使用铜版制作方法的英国艺术家之一。

见卢克·赫尔曼（Luke Herrmann）的《保罗·桑德比和托马斯·桑德比》（*Paul and Thomas Sandby*, 1986）。

约翰·"沃维克"·史密斯（John "Warwick" Smith, 1749—1831）。他是吉尔平的父亲和哥哥（索里）的学生，后来又转入水彩画领域。广泛游历英国和欧洲。他的风景水彩画构图固化，但色彩相当明亮。

弗朗西斯·唐恩（Francis Towne, 1740—1816）。在英国他游历了大多数被公认为具有如画美的地方，他的许多绘画强调它们是所选景点的"现场"记录。他凭借油画作品树立了声誉；但现在对他的水彩画评价更高。他的水彩画非常独特，笔触精致，色调朴素，却又相当美丽。

见 A. 博瑞（A. Bury）的《弗朗西斯·唐恩》（1962）。

约翰·瓦雷（John Varley, 1778—1842）。流行画大师，他关于风景画的《论文》（*Treatise*, 1816—1821）广受推崇。他的学生包括林内尔和戴维·考克斯，并且通过林内尔他被介绍到布莱克圈子内。他几次游历威尔士（至少有一次是和他的画家兄弟科尼利厄斯一起），他后期很多理想化的风景画都是取材于威尔士风景。

见 C. M. 考夫曼（C. M. Kauffmann）的《约翰·瓦雷，1778—1842》（1984）。

托马斯·威斯特（Thomas West, 约 1720—1779）。古文物研究者和地志学者。作为坎布里亚郡的耶稣会牧师，他对当地古老的历史遗迹（《弗内斯的古物》，1774）和湖区景色非常着迷。他的《湖区指南》（1778）专门是为"风景研究热爱者"所编写，因为他列举了湖区周边位置的详细资料。几十年内，《指南》对游客决定如何游览湖区景色极具影响力。

关于参考文献的补充说明

吉尔平著作名称

吉尔平，《剑桥》（*Cambridge*）

威廉·吉尔平，《剑桥、诺福克、萨福克和埃塞克斯诸郡部分地区之旅见闻。也有两次北威尔士部分地区之旅见闻，主要和如画美相关，第一次旅行在1769年，第二次在1773年》［*Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales, relative chiefly to Picturesque Beauty, in two tours, the former made in* (…) *1769, the latter in* (…) *1773*，1809］。

吉尔平，《森林美景》（*Forest Scenery*）

威廉·吉尔平，《关于森林美景，以及其他林地景观（主要和如画美相关）的评论，配有汉普郡的新林景观插图》［*Remarks on Forest Scenery, and other Woodland Views (relative chiefly to Picturesque Beauty), illustrated by the Scene of New-Forest in Hampshire*，1791］，两卷本。

吉尔平，《高地》（*High-Lands*）

威廉·吉尔平，《1776年英国部分地区尤其是苏格兰高地见闻，主要和如画美相关》（*Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; particularly the High-Lands of Scotland*，1789），两卷本。

吉尔平，《湖区见闻》（*Lakes*）

威廉·吉尔平，《1772年英格兰部分地区尤其是山区以及坎伯兰和威斯特摩兰湖区见闻，主要和如画美相关》（*Observations relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Year1772, on Several Parts of England; particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*，1786），两卷本。

吉尔平，《论文三篇》（*Three Essays*）
威廉·吉尔平，《论文三篇：〈论如画美〉；〈论画境游〉；以及〈论速记游：附有诗歌，论风景画〉》（*Three Essays: - on Picturesque Beauty; - on Picturesque Travel; and, on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*，1792）。

吉尔平，《论文两篇》（*Two Essays*）
威廉·吉尔平，《论文两篇：一篇论作者绘制粗略速记的模式；另一篇论创作它们时所遵循的原则。并增加由S. 吉尔平绘制的三幅插图》（*Two Essays: one on the Author's Mode of executing rough Sketches; the other on the Principles on which they are composed. To these are added, three plates of figures by S. Gilpin*，1804）。

吉尔平，《怀河见闻》（*Wye*）
威廉·吉尔平，《1770年夏怀河和部分南威尔士等地见闻，主要和如画美相关》（*Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year1770*，1782）。

部分章节引文说明

第五章

下列旅行文献在本章中被频繁引用，但并未在注释中说明。这些引文的作者在文中都是确定的，读者寻找相应的参考文献也并不困难。它们的完整标题现单独列于此处。此举是为了避免重复做注。

威廉·吉尔平，《1770年夏怀河和部分南威尔士等地见闻，主要和如画美相关》（*Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. relative chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*，1782）。
塞缪尔·爱尔兰，《怀河的如画美景》（*Picturesque Views on the River Wye*，1797）。

威廉·考克斯，《蒙茅斯郡访古之旅，附有巴特·霍尔爵士的风景画》（*An Historical Tour in Monmouthshire; illustrated with views by Sir R. C. Hoare, Bart*，1801）。

约翰·宾，《1871年西部之旅》（“Tour to the West, 1871”），选自《托灵顿日记》（*The Torrington Diaries*，ed. C. Bruyn Andrews，1934），第一卷，第3—60页。

斯特宾·萧，《1788年英格兰西部之旅》（*A Tour to the West of England in 1788*，1789）。

T. D. 弗斯布洛克，《怀河之旅》（*The Wye Tour*，1818）。

查尔斯·黑斯，《沿怀河远足，从洛斯到蒙茅斯》（*The Excursion down the Wye from Ross to Monmouth*，1799）。

第六章

在本章注释中被省略的威尔士旅行书目如下：

吉尔平，《剑桥、诺福克、萨福克和埃塞克斯诸郡部分地区之旅见闻。也有两次北威尔士部分地区之旅见闻，主要和如画美相关，第一次旅行在1769年，第二次在1773年》［*Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales, relative chiefly to Picturesque Beauty, in two tours, the former made in* (…) *1769, the latter in* (…) *1773*，1809］。

约瑟夫·克拉多克（Joseph Cradoch），《斯诺登峰来信：描述的是威尔士北部诸郡之旅》（*Letters from Snowdon: Descriptive of a Tour through the Northern Counties of Wales*，1770）。

乔治·利特尔顿（George Lyttelton），《威尔士之旅记叙》（*Account of a Journey into Wales*）。一部时间是1755年、题为“利特尔顿公爵致其弟弟查尔斯公爵关于威尔士的书信”的手稿现在保存在伯明翰市图书馆中（手稿A091/1755）。本章使用的是收录在亨利·温德汉姆的1781年版的《绅士旅行》（*Gentleman's Tour*）中的版本。

哈克斯（J. Hucks），《一系列信件中的北威尔士徒步之旅》（*A Pedestrian Tour through North Wales, in a Series of Letters*，1795）。

约翰·宾（John Byng），《1784年北威尔士之旅》（“A Tour to North Wales: 1784”），选自安德鲁斯（C. Bruyn Andrews）编辑的《托灵顿日记》（*The Torrington Diaries*），第一卷，第115—198页。

第七章

在本章注释中被省略的湖区旅行书目如下：

威廉·吉尔平，《1772年英格兰部分地区尤其是山区以及坎伯兰和威斯特摩兰湖区见闻，主要和如画美相关》（*Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England; particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*，1786）。

约瑟夫·巴德华斯（Joseph Budworth），《一位漫游者在威斯特摩兰、兰开夏郡和坎伯兰湖区漫步十四天》（*A Fortnight's Ramble to the Lakes in Westmoreland, Lancashire and Cumberland, by a Rambler*，1792）。

威廉·哈钦森（William Hutchinson），《1773年威斯特摩兰和坎伯兰湖区远足》（*An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland, August 1773*，1774）。

约翰逊·格兰特（Johnson Grant），《1797年德比郡到湖区的三周之旅的伦敦日志》（"A London Journal of a Three Weeks Tour, in 1797, through Derbyshire to the Lakes"），选自玛沃尔（W. Mavor）的《英国游客，1798—1800》［*The British Tourists (1798—1800)*］，第四卷，第219—292页。

安·拉德克里夫（Ann Radcliffe），《1794年夏荷兰德国西部边境之旅，沿莱茵河返回，并增加了威斯特摩兰和坎伯兰湖区之旅见闻》（*A Journey made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany, with a Return down the Rhine, to which are added Observations during a Tour of the Lakes in Westmoreland and Cumberland*，1795）。

詹姆斯·克拉克（James Clarke），《坎伯兰、威斯特摩兰和兰开夏郡湖区览胜，以及对邻近乡村的历史学的、地志学的和描述性的叙述》（*A Survey of the Lakes of Cumberland, Westmoreland and Lancashire; together with an Account, Historical, Topographical and Descriptive, of the adjacent Country*，1787）。

罗伯特·骚塞（Robert Southey），《唐·曼努埃尔·阿尔瓦雷斯·埃斯普里拉写自英格兰的信件》（*Letters from England: by Don Manuel Alvarez Espriella*，1807）。

托马斯·威斯特（Thomas West），《坎伯兰、威斯特摩兰和兰开夏郡湖区旅行指南》（*A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmoreland and Lancashire*，1778），本章所用的是库金（W. Cockin）1780年增补后编辑的第二版。

第八章

在本章注释中被省略的高地旅行书目如下:

威廉·吉尔平，《1776年英国部分地区尤其是苏格兰高地的见闻，主要和如画美相关》（*Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; particularly the High-Lands of Scotland*, 1789），两卷本。

萨缪尔·约翰逊，《苏格兰西部群岛之旅》（*Journey to the Western Islands of Scotland*，1775）。

罗伯特·赫伦，《1972年秋苏格兰西部诸郡之旅见闻》（*Observations made in a Journey through the Western Counties of Scotland in the autumn of 1792*，1793），两卷本。

［玛丽·安妮·汉威］，《苏格兰高地之旅，附有偶尔对约翰逊博士旅途所作》（*A Journey to the Highlands of Scotland, with Occasional Remarks on Dr. Johnson's Tour*，1775）。

W. 吉布森，《1773年夏苏格兰两个月马背之旅的概述》（"Sketch of a Two Months Tour in Scotland, performed on Horseback in the Summer of 1773"），选自《绅士杂志》第62—64期（1792—1794）。

约翰·斯多达特，《1779年和1800年间关于苏格兰地方风土人情所作评论》（*Remarks on Local Scenery and Manners in Scotland during the year 1799 and 1800*，1801），两卷本。

伊丽莎白·蒂格尔，［1788年写给肯特郡布罗德斯泰斯她妹妹的系列书信中的旅途日记（1788 tour journal in a series of letters to her sister at Broadstairs, Kent）］，格拉斯哥大学图书馆，MS General 738。

多萝西·华兹华斯，《1803年苏格兰之旅》（"A Tour made in Scotland (A. D. 1803)"），选自《多萝西·华兹华斯日志》（*The Journals of Dorothy Wordsworth*，ed. E. de Selincourt，康涅狄格，1970）。

索　引

(条目后的数字为原书页码，见本书边码)

凤凰文库书目

一、马克思主义研究系列

《走进马克思》 孙伯鍨 张一兵 主编
《回到马克思:经济学语境中的哲学话语》 张一兵 著
《当代视野中的马克思》 任平 著
《回到列宁:关于"哲学笔记"的一种后文本学解读》 张一兵 著
《回到恩格斯:文本、理论和解读政治学》 胡大平 著
《国外毛泽东学研究》 尚庆飞 著
《重释历史唯物主义》 段忠桥 著
《资本主义理解史》(6卷) 张一兵 主编
《阶级、文化与民族传统:爱德华·P. 汤普森的历史唯物主义思想研究》 张亮 著
《形而上学的批判与拯救》 谢永康 著
《21世纪的马克思主义哲学创新:马克思主义哲学中国化与中国化马克思主义哲学》 李景源 主编
《科学发展观与和谐社会建设》 李景源 吴元梁 主编
《科学发展观:现代性与哲学视域》 姜建成 著
《西方左翼论当代西方社会结构的演变》 周穗明 王玫 等著
《历史唯物主义的政治哲学向度》 张文喜 著
《信息时代的社会历史观》 孙伟平 著
《从斯密到马克思:经济哲学方法的历史性阐释》 唐正东 著
《构建和谐社会的政治哲学阐释》 欧阳英 著
《正义之后:马克思恩格斯正义观研究》 王广 著
《后马克思主义思想史》 [英]斯图亚特·西姆 著 吕增奎 陈红 译
《后马克思主义与文化研究:理论、政治与介入》 [英]保罗·鲍曼 著 黄晓武 译
《市民社会的乌托邦:马克思主义的社会历史哲学阐释》 王浩斌 著
《唯物史观与人的发展理论》 陈新夏 著
《西方马克思主义与苏联:1917年以来的批评理论和争论概览》 [荷]马歇尔·范·林登 著 周穗明 译 翁寒松 校
《物与无:物化逻辑与虚无主义》 刘森林 著
《希望的源泉:文化、民主、社会主义》 [英]雷蒙·威廉斯 著 祁阿红 吴晓妹 译
《后工业乌托邦》 [澳]鲍里斯·弗兰克尔 著 李元来 译
《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》 [美]弗里德里克·詹姆逊 著 吴静 译

二、政治学前沿系列

《公共性的再生产:多中心治理的合作机制建构》 孔繁斌 著
《合法性的争夺:政治记忆的多重刻写》 王海洲 著
《民主的不满:美国在寻求一种公共哲学》 [美]迈克尔·桑德尔 著 曾纪茂 译
《权力:一种激进的观点》 [英]斯蒂芬·卢克斯 著 彭斌 译
《正义与非正义战争:通过历史实例的道德论证》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 任辉献 译
《自由主义与现代社会》 [英]理查德·贝拉米 著 毛兴贵 等译
《左与右:政治区分的意义》 [意]诺贝托·博比奥 著 陈高华 译

《自由主义中立性及其批评者》［美］布鲁斯·阿克曼 等著　应奇 编
《公民身份与社会阶级》［英］T. H. 马歇尔 等著　郭忠华 刘训练 编
《当代社会契约论》［美］约翰·罗尔斯 等著　包利民 编
《马克思与诺齐克之间》［英］G. A. 柯亨 等著　吕增奎 编
《美德伦理与道德要求》［英］欧若拉·奥尼尔 等著　徐向东 编
《宪政与民主》［英］约瑟夫·拉兹 等著　佟德志 编
《自由多元主义的实践》［美］威廉·盖尔斯敦 著　佟德志 苏宝俊 译
《国家与市场:全球经济的兴起》［美］赫尔曼·M. 施瓦茨 著　徐佳 译
《税收政治学:一种比较的视角》［美］盖伊·彼得斯 著　郭为桂 黄宁莺 译
《控制国家:从古雅典至今的宪政史》［美］斯科特·戈登 著　应奇 陈丽微 孟军 李勇 译
《社会正义原则》［英］戴维·米勒 著　应奇 译
《现代政治意识形态》［澳］安德鲁·文森特 著　袁久红 译
《新社会主义》［加拿大］艾伦·伍德 著　尚庆飞 译
《政治的回归》［英］尚塔尔·墨菲 著　王恒 臧佩洪 译
《自由多元主义》［美］威廉·盖尔斯敦 著　佟德志 庞金友 译
《政治哲学导论》［英］亚当·斯威夫特 著　佘江涛 译
《重新思考自由主义》［英］理查德·贝拉米 著　王萍 傅广生 周春鹏 译
《自由主义的两张面孔》［英］约翰·格雷 著　顾爱彬 李瑞华 译
《自由主义与价值多元论》［英］乔治·克劳德 著　应奇 译
《帝国:全球化的政治秩序》［美］麦克尔·哈特［意］安东尼奥·奈格里 著　杨建国 范一亭 译
《反对自由主义》［美］约翰·凯克斯 著　应奇 译
《政治思想导读》［英］彼得·斯特克 大卫·韦戈尔 著　舒小昀 李霞 赵勇 译
《现代欧洲的战争与社会变迁:大转型再探》［英］桑德拉·哈尔珀琳 著　唐皇凤 武小凯 译
《道德原则与政治义务》［美］约翰·西蒙斯 著　郭为桂 李艳丽 译
《政治经济学理论》［美］詹姆斯·卡波拉索 戴维·莱文著　刘骥 等译
《民主国家的自主性》［英］埃里克·A. 诺德林格 著　孙荣飞 等译
《强社会与弱国家:第三世界的国家社会关系及国家能力》［英］乔·米格德尔 著　张长东 译
《驾驭经济:英国与法国国家干预的政治学》［美］彼得·霍尔 著　刘骥 刘娟凤 叶静 译
《社会契约论》［英］迈克尔·莱斯诺夫 著　刘训练 等译
《共和主义:一种关于自由与政府的理论》［澳］菲利普·佩蒂特 著　刘训练 译
《至上的美德:平等的理论与实践》［美］罗纳德·德沃金 著　冯克利 译
《原则问题》［美］罗纳德·德沃金 著　张国清 译
《社会正义论》［英］布莱恩·巴利 著　曹海军 译
《马克思与西方政治思想传统》［美］汉娜·阿伦特 著　孙传钊 译
《作为公道的正义》［英］布莱恩·巴利 著　曹海军 允春喜 译
《古今自由主义》［美］列奥·施特劳斯 著　马志娟 译
《公平原则与政治义务》［美］乔治·格劳斯科 著　毛兴贵 译
《谁统治:一个美国城市的民主和权力》［美］罗伯特·A. 达尔 著　范春辉 等译
《论伦理精神》　张康之 著
《人权与帝国:世界主义的政治哲学》［英］科斯塔斯·杜兹纳 著　辛亨复 译
《阐释和社会批判》［美］迈克尔·沃尔泽 著　任辉献 段鸣玉 译
《全球时代的民族国家:吉登斯讲演录》［英］安东尼·吉登斯 著　郭忠华 编
《当代政治哲学名著导读》　应奇 主编

《拉克劳与墨菲:激进民主想象》 [美]安娜·M. 史密斯 著 付琼 译
《英国新左派思想家》 张亮 编
《第一代英国新左派》 [英]迈克尔·肯尼 著 李永新 陈剑 译
《转向帝国:英法帝国自由主义的兴起》 [美]珍妮弗·皮茨 著 金毅 许鸿艳 译
《论战争》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 任辉献 段鸣玉 译
《现代性的谱系》 张凤阳 著
《近代中国民主观念之生成与流变:一项观念史的考察》 闾小波 著
《阿伦特与现代性的挑战》 [美]塞瑞娜·潘琳 著 张云龙 译
《政治人:政治的社会基础》 [美]西摩·马丁·李普塞特 著 郭为桂 林娜 译
《社会中的国家:国家与社会如何相互改变与相互构成》 [美]乔尔·S. 米格代尔 著 李杨 郭一聪 译 张长东 校
《伦理、文化与社会主义:英国新左派早期思想读本》 张亮 熊婴 编

三、纯粹哲学系列

《哲学作为创造性的智慧:叶秀山西方哲学论集(1998—2002)》 叶秀山 著
《真理与自由:康德哲学的存在论阐释》 黄裕生 著
《走向精神科学之路:狄尔泰哲学思想研究》 谢地坤 著
《从胡塞尔到德里达》 尚杰 著
《海德格尔与存在论历史的解构:〈现象学的基本问题〉引论》 宋继杰 著
《康德的信仰:康德的自由、自然和上帝理念批判》 赵广明 著
《宗教与哲学的相遇:奥古斯丁与托马斯·阿奎那的基督教哲学研究》 黄裕生 著
《理念与神:柏拉图的理念思想及其神学意义》 赵广明 著
《时间性:自身与他者——从胡塞尔、海德格尔到列维纳斯》 王恒 著
《意志及其解脱之路:叔本华哲学思想研究》 黄文前 著
《真理之光:费希特与海德格尔论 SEIN》 李文堂 著
《归隐之路:20 世纪法国哲学的踪迹》 尚杰 著
《胡塞尔直观概念的起源:以意向性为线索的早期文本研究》 陈志远 著
《幽灵之舞:德里达与现象学》 方向红 著
《形而上学与社会希望:罗蒂哲学研究》 陈亚军 著
《福柯的主体解构之旅:从知识考古学到"人之死"》 刘永谋 著
《中西智慧的贯通:叶秀山中国哲学文化论集》 叶秀山 著
《学与思的轮回:叶秀山 2003—2007 年最新论文集》 叶秀山 著
《返回爱与自由的生活世界:纯粹民间文学关键词的哲学阐释》 户晓辉 著
《心的秩序:一种现象学心学研究的可能性》 倪梁康 著
《生命与信仰:克尔凯郭尔假名写作时期基督教哲学思想研究》 王齐 著
《时间与永恒:论海德格尔哲学中的时间问题》 黄裕生 著
《道路之思:海德格尔的"存在论差异"思想 》 张柯 著
《启蒙与自由:叶秀山论康德》 叶秀山 著
《自由、心灵与时间:奥古斯丁心灵转向问题的文本学研究》 张荣 著
《回归原创之思:"象思维"视野下的中国智慧》 王树人 著

四、宗教研究系列

《汉译佛教经典哲学研究》(上下卷) 杜继文 著

《中国佛教通史》(15 卷) 赖永海 主编
《中国禅宗通史》 杜继文 魏道儒 著
《佛教史》 杜继文 主编
《道教史》 卿希泰 唐大潮 著
《基督教史》 王美秀 段琦 等著
《伊斯兰教史》 金宜久 主编
《中国律宗通史》 王建光 著
《中国唯识宗通史》 杨维中 著
《中国净土宗通史》 陈扬炯 著
《中国天台宗通史》 潘桂明 吴忠伟 著
《中国三论宗通史》 董群 著
《中国华严宗通史》 魏道儒 著
《中国佛教思想史稿》(3 卷) 潘桂明 著
《禅与老庄》 徐小跃 著
《中国佛性论》 赖永海 著
《禅宗早期思想的形成与发展》 洪修平 著
《基督教思想史》 [美]胡斯都·L. 冈察雷斯 著 陈泽民 孙汉书 司徒桐 莫如喜 陆俊杰 译
《圣经历史哲学》(上下卷) 赵敦华 著
《禅宗早期思想的形成与发展》 洪修平 著
《如来藏与中国佛教》 杨维中 著
《基督教神学发展史》(一)、(二)、(三) 林荣洪 著

五、人文与社会系列

《环境与历史:美国和南非驯化自然的比较》 [美]威廉·贝纳特 彼得·科茨 著 包茂红 译
《阿伦特为什么重要》 [美]伊丽莎白·扬-布鲁尔 著 刘北成 刘小鸥 译
《现代性的哲学话语》 [德]于尔根·哈贝马斯 著 曹卫东 等译
《追寻美德:伦理理论研究》 [美]A. 麦金太尔 著 宋继杰 译
《现代社会中的法律》 [美]R. M. 昂格尔 著 吴玉章 周汉华 译
《知识分子与大众:文学知识界的傲慢与偏见,1880—1939》 [英]约翰·凯里 著 吴庆宏 译
《自我的根源:现代认同的形成》 [加拿大]查尔斯·泰勒 著 韩震 等译
《社会行动的结构》 [美]塔尔科特·帕森斯 著 张明德 夏遇南 彭刚 译
《文化的解释》 [美]克利福德·格尔茨 著 韩莉 译
《以色列与启示:秩序与历史(卷 1)》 [美]埃里克·沃格林 著 霍伟岸 叶颖 译
《城邦的世界:秩序与历史(卷 2)》 [美]埃里克·沃格林 著 陈周旺 译
《战争与和平的权利:从格劳秀斯到康德的政治思想与国际秩序》 [美]理查德·塔克 著 罗炯 等译
《人类与自然世界:1500—1800 年间英国观念的变化》 [英]基思·托马斯 著 宋丽丽 译
《男性气概》 [美]哈维·C. 曼斯菲尔德 著 刘玮 译
《黑格尔》 [加拿大]查尔斯·泰勒 著 张国清 朱进东 译
《社会理论和社会结构》 [美]罗伯特·K. 默顿 著 唐少杰 齐心 等译
《个体的社会》 [德]诺贝特·埃利亚斯 著 翟三江 陆兴华 译
《象征交换与死亡》 [法]让·波德里亚 著 车槿山 译
《实践感》 [法]皮埃尔·布迪厄 著 蒋梓骅 译

《关于马基雅维里的思考》 [美]利奥·施特劳斯 著 申彤 译
《正义诸领域:为多元主义与平等一辩》 [美]迈克尔·沃尔泽 著 褚松燕 译
《传统的发明》 [英]E. 霍布斯鲍姆 T. 兰格 著 顾杭 庞冠群 译
《元史学:十九世纪欧洲的历史想象》 [美]海登·怀特 著 陈新 译
《卢梭问题》 [德]恩斯特·卡西勒 著 王春华 译
《自足语义学:为语义最简论和言语行为多元论辩护》 [挪威]赫尔曼·开普兰 [美]厄尼·利珀尔 著 周允程 译
《历史主义的兴起》 [德]弗里德里希·梅尼克 著 陆月宏 译
《权威的概念》 [法]亚历山大·科耶夫 著 姜志辉 译
《无国界移民》 [瑞士]安托万·佩库 [荷兰]保罗·德·古赫特奈尔 编 武云 译
《语言的未来》 [法]皮埃尔·朱代·德·拉孔布 海因茨·维斯曼 著 梁爽 译
《全球化的关键概念》 [挪]托马斯·许兰德·埃里克森 著 周云水 等译
《房地产阶级社会》 [韩]孙洛龟 著 芦恒 译
《政治创新与概念变革》 [美]特伦斯·鲍尔 詹姆斯·法尔 拉塞尔·L. 汉森 编 朱进东 译
《依赖性的理性动物:人类为什么需要德性》 [美]阿拉斯戴尔·麦金太尔 著 刘玮 译

六、海外中国研究系列

《帝国的隐喻:中国民间宗教》 [英]王斯福 著 赵旭东 译
《王弼〈老子注〉研究》 [德]瓦格纳 著 杨立华 译
《章学诚思想与生平研究》 [美]倪德卫 著 杨立华 译
《中国与达尔文》 [美]詹姆斯·里夫 著 钟永强 译
《千年末世之乱:1813 年八卦教起义》 [美]韩书瑞 著 陈仲丹 译
《中华帝国后期的欲望与小说叙述》 黄卫总 著 张蕴爽 译
《私人领域的变形:唐宋诗词中的园林与玩好》 [美]王晓山 著 文韬 译
《六朝精神史研究》 [日]吉川忠夫 著 王启发 译
《中国社会史》 [法]谢和耐 著 黄建华 黄迅余 译
《大分流:欧洲、中国及现代世界经济的发展》 [美]彭慕兰 著 史建云 译
《近代中国的知识分子与文明》 [日]佐藤慎一 著 刘岳兵 译
《转变的中国:历史变迁与欧洲经验的局限》 [美]王国斌 著 李伯重 连玲玲 译
《中国近代思维的挫折》 [日]岛田虔次 著 甘万萍 译
《为权力祈祷》 [加拿大]卜正民 著 张华 译
《洪业:清朝开国史》 [美]魏斐德 著 陈苏镇 薄小莹 译
《儒教与道教》 [德]马克斯·韦伯 著 洪天富 译
《革命与历史:中国马克思主义历史学的起源,1919—1937》 [美]德里克 著 翁贺凯 译
《中华帝国的法律》 [美]D. 布朗 等著 朱勇 译
《文化、权力与国家》 [美]杜赞奇 著 王福明 译
《中国的亚洲内陆边疆》 [美]拉铁摩尔 著 唐晓峰 译
《古代中国的思想世界》 [美]史华兹 著 程钢 译 刘东 校
《中国近代经济史研究:明末海关财政与通商口岸市场圈》 [日]滨下武志 著 高淑娟 孙彬 译
《中国美学问题》 [美]苏源熙 著 卞东坡 译 张强强 朱霞欢 校
《翻译的传说:构建中国新女性形象》 胡缨 著 龙瑜宬 彭珊珊 译
《〈诗经〉原意研究》 [日]家井真 著 陆越 译
《缠足:"金莲崇拜"盛极而衰的演变》 [美]高彦颐 著 苗延威 译

《从民族国家中拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》［美］杜赞奇 著 王宪明 高继美 李海燕 李点 译
《传统中国日常生活中的协商：中古契约研究》［美］韩森 著 鲁西奇 译
《欧几里得在中国：汉译〈几何原本〉的源流与影响》［荷］安国风 著 纪志刚 郑诚 郑方磊 译
《毁灭的种子：二战及战后的国民党中国》［美］易劳逸 著 王建朗 王贤知 贾维 译
《理解农民中国：社会科学哲学的案例研究》［美］李丹 著 张天虹 张胜波 译
《18 世纪的中国社会》［美］韩书瑞 罗友枝 著 陈仲丹 译
《开放的帝国：1600 年的中国历史》［美］韩森 著 梁侃 邹劲风 译
《中国人的幸福观》［德］鲍吾刚 著 严蓓雯 韩雪临 伍德祖 译
《明代乡村纠纷与秩序》［日］中岛乐章 著 郭万平 高飞 译
《朱熹的思维世界》［美］田浩 著
《礼物、关系学与国家：中国人际关系与主体建构》杨美慧 著 赵旭东 孙珉 译 张跃宏 校
《美国的中国形象：1931—1949》［美］克里斯托弗・杰斯普森 著 姜智芹 译
《清代内河水运史研究》［日］松浦章 著 董科 译
《中国的经济革命：20 世纪的乡村工业》［日］顾琳 著 王玉茹 张玮 李进霞 译
《明清时代东亚海域的文化交流》［日］松浦章 著 郑洁西 译
《皇帝和祖宗：华南的国家与宗族》科大卫 著 卜永坚 译
《中国善书研究》［日］酒井忠夫 著 刘岳兵 何英莺 孙雪梅 译
《大萧条时期的中国：市场、国家与世界经济》［日］城山智子 著 孟凡礼 尚国敏 译
《虎、米、丝、泥：帝制晚期华南的环境与经济》［美］马立博 著 王玉茹 译
《矢志不渝：明清时期的贞女现象》［美］卢苇菁 著 秦立彦 译
《山东叛乱：1774 年的王伦起义》［美］韩书瑞 著 刘平 唐雁超 译
《一江黑水：中国未来的环境挑战》［美］易明 著 姜智芹 译
《施剑翘复仇案：民国时期公众同情的兴起与影响》［美］林郁沁 著 陈湘静 译
《工程国家：民国时期（1927—1937）的淮河治理及国家建设》［美］戴维・艾伦・佩兹 著 姜智芹 译
《西学东渐与中国事情》［日］增田涉 著 周启乾 译
《铁泪图：19 世纪中国对于饥馑的文化反应》［美］艾志端 著 曹曦 译
《危险的边疆：游牧帝国与中国》［美］巴菲尔德 著 袁剑 译
《华北的暴力与恐慌：义和团运动前夕基督教传播和社会冲突》［德］狄德满 著 崔华杰 译
《历史宝筏：过去、西方与中国的妇女问题》［美］季家珍 著 杨可 译
《姐妹们与陌生人：上海棉纱厂女工，1919—1949》［美］艾米莉・洪尼格 著 韩慈 译
《银线：19 世纪的世界与中国》林满红 著 詹庆华 林满红 译
《寻求中国民主》［澳］冯兆基 著 刘悦斌 徐硙 著
《中国乡村的基督教：1860—1900 江西省的冲突与适应》［美］史维东 著 吴薇 译
《认知变异：反思人类心智的统一性与多样性》［英］G. E. R. 劳埃德 著 池志培 译
《假想的满大人：同情、现代性与中国疼痛》［美］韩瑞 著 袁剑 译
《男性特质论：中国的社会与性别》［澳］雷金庆 著 ［澳］刘婷 译
《中国的捐纳制度与社会》伍跃 著
《文书行政的汉帝国》［日］富谷至 著 刘恒武 孔李波 译
《城市里的陌生人：中国流动人口的空间、权力与社会网络的重构》［美］张骊 著 袁长庚 译
《重读中国女性生命故事》游鉴明 胡缨 季家珍 主编
《跨太平洋位移：20 世纪美国文学中的民族志、翻译和文本间旅行》黄运特 著 陈倩 译

七、历史研究系列

《中国近代通史》(10 卷)　张海鹏 主编
《极端的年代》［英］艾瑞克・霍布斯鲍姆 著　马凡 等译
《漫长的 20 世纪》［意］杰奥瓦尼・阿瑞基 著　姚乃强 译
《在传统与变革之间:英国文化模式溯源》　钱乘旦 陈晓律 著
《世界现代化历程》(10 卷)　钱乘旦 主编
《近代以来日本的中国观》(6 卷)　杨栋梁 主编
《中华民族凝聚力的形成与发展》　卢勋 杨保隆 等著
《明治维新》［英］威廉・G. 比斯利 著　张光 汤金旭 译
《在垂死皇帝的王国:世纪末的日本》［美］诺玛・菲尔德 著　曾霞 译
《戊戌政变的台前幕后》　马勇 著
《战后东北亚主要国家间领土纠纷与国际关系研究》　李凡 著

八、当代思想前沿系列

《世纪末的维也纳》［美］卡尔・休斯克 著　李锋 译
《莎士比亚的政治》［美］阿兰・布鲁姆 哈瑞・雅法 著　潘望 译
《邪恶》［英］玛丽・米奇利 著　陆月宏 译
《知识分子都到哪里去了:对抗 21 世纪的庸人主义》［英］弗兰克・富里迪 著　戴从容 译
《资本主义文化矛盾》［美］丹尼尔・贝尔 著　严蓓雯 译
《流动的恐惧》［英］齐格蒙特・鲍曼 著　谷蕾 杨超 等译
《流动的生活》［英］齐格蒙特・鲍曼 著　徐朝友 译
《生活的艺术》［英］齐格蒙特・鲍曼 著　仇子明 等译
《流动的时代:生活于充满不确定性的年代》［英］齐格蒙特・鲍曼 著　谷蕾 武媛媛 译
《未来的形而上学》［美］爱莲心 著　余日昌 译
《感受与形式》［美］苏珊・朗格 著　高艳萍 译
《资本主义及其经济学:一种批判的历史》［美］道格拉斯・多德 著　能婴 译

九、教育理论研究系列

《教育研究方法导论》［美］梅雷迪斯・D. 高尔 等著　许庆豫 等译
《教育基础》［美］阿伦・奥恩斯坦 著　杨树兵 等译
《教育伦理学》　贾馥茗 著
《认知心理学》［美］罗伯特・L. 索尔索 著　何华 等译
《现代心理学史》［美］杜安・P. 舒尔茨 著　叶浩生 等译
《学校法学》［美］米歇尔・W. 拉莫特 著　许庆豫 等译

十、艺术理论研究系列

《另类准则:直面 20 世纪艺术》［美］列奥・施坦伯格 著　沈语冰 刘凡 谷光曙 译
《弗莱艺术批评文选》［英］罗杰・弗莱 著　沈语冰 译
《当代艺术的主题:1980 年以后的视觉艺术》［美］简・罗伯森 克雷格・迈克丹尼尔 著　匡挠 译
《艺术与物性:论文与评论集》［美］迈克尔・弗雷德 著　张晓剑 沈语冰 译
《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》［英］T. J. 克拉克 著　沈语冰 诸葛沂 译
《自我与图像》［英］艾美利亚・琼斯 著　刘凡 谷光曙 译

《艺术社会学》［英］维多利亚·D. 亚历山大 著　章浩 沈杨 译

十一、中国经济问题研究系列

《中国经济的现代化：制度变革与结构转型》 肖耿 著
《世界经济复苏与中国的作用》［英］傅晓岚 编　蔡悦 等译
《中国未来十年的改革之路》《比较》编辑室 编
《大失衡：贸易、冲突和世界经济的危险前路》［美］迈克尔·佩蒂斯 著　王璟 译

十二、艺术与社会系列

《艺术界》［美］霍华德·S. 贝克尔 著　卢文超 译
《寻找如画美：英国的风景美学与旅游，1760—1800》［英］马尔科姆·安德鲁斯 著　张箭飞 韦照周 译